தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்

நாட்டுப்புறவியல், கலை & பண்பாடு

பதிப்பாசிரியர்
செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
கு. பகவதி



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

தமிழியல்

ஆய்வுச் சிந்தனைகள்

நாட்டுப்புறவியல், கலை

&

பண்பாடு

பதிப்பாசிரியர்

செ. ஜீன் லாறன்ஸ்

கு. பகவதி



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

International Institute of Tamil Studies

இரண்டாவது முதன்மை சாலை, மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம், தரமணி, சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	tamiḻiyal āyvuc cintaṉaikaḷ - nāṭṭupuṟaviyal, kalai & paṇpāṭu
Editors	:	Dr. S. Jean Lawrence Professor, I.I.T.S. Dr. K. Bhagavathi Associate Professor, I.I.T.S.
Publisher	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus, Tharamani, Chennai - 600 113 Ph:22542992
Publication No	:	562
Language	:	Tamil & English
Date of Publication	:	2007
Edition	:	First
Paper used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	Demy 1/8
Printing Types	:	10 Points
No. of Pages	:	xii + 307
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs.90/- (Rupees ninety only)
Printing	:	AV Prints 332, TTK Road Royapettah Chennai - 600 014
Subject	:	Tamilology - Folklore, Art & Culture

முனைவர் ம. இராசேந்திரன்
இயக்குநர் (முழுக் கூடுதல் பொறுப்பு)
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

முகவுரை

தமிழ்மொழியின் தொன்மையும் வளர்ச்சியும் ஆய்வாளர்களுக்கு வியப்பளித்து வருவனவாகும்.

காலத்திற்கேற்ப ஏற்படும் வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் அறிந்து வெளிப்படுத்துவது ஆய்வறிஞர் தொழிலாகும். அதனால் இவ்வளர்ச்சிகளும் மாற்றங்களும் தமிழறிஞர்தம் ஆய்வுக் களங்களாகின்றன.

இலக்கணம், இலக்கியம், இனம், பண்பாட்டு வளர்ச்சி போன்றவற்றைச் சுமந்துகொண்டே காலத்தைக் கடந்த ஊடகமாகவும் மொழி வருகின்றது. ஆகையால் இவ்வனைத்துக் கூறுகளிலும் ஆய்வு மேற்கொள்ளப் பெறுதல் இன்றியமையாததாகிறது.

உலகிலுள்ள பல தமிழாய்வு மையங்களும் தமிழார்வலர்களும் இவ்வாய்வுகளை மேற்கொண்டு வருகின்றனர்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் தன் நிலையில் இந்நோக்கிற்காகக் கருத்தரங்குகள், பயிலரங்குகள், கலந்தாய்வுகள் போன்றவற்றின்மூலம் தமிழாய்வுகளை மேற்கொண்டு வருகிறது. அவ்வாய்வுகளை நூல்களாக மற்றவர்களும் பயனடையுமாறு இந்நிறுவனம் வெளியிட்டு வருகின்றது.

இந்நிறுவனம் தனது வெள்ளி விழா ஆண்டைக் கொண்டாடும் நோக்கத்தில் வெள்ளிவிழாக் கருத்தரங்கு என்ற ஓர் ஆய்வுக் கருத்தரங்கை 1997 ஆம் ஆண்டு நடத்தியது.

இக்கருத்தரங்கத்தில், தமிழகம் உட்பட உலகின் பல்வேறு இடங்களிலிருந்தும் தமிழறிஞர்கள் பேராளர்களாகவும் பார்வையாளர்களாகவும் கலந்துகொண்டு இக்கருத்தரங்கத்தைச் சிறப்பித்தனர்.

கட்டுரைகள் வழங்குதல், கலந்துரையாடுதல், குழுக்களாக அமர்ந்து கருத்துப் பரிமாறுதல், கலை நிகழ்ச்சிகள் வழங்குதல், நூல்கள் வெளியிடுதல் எனப் பல நிலைகளில் இக்கருத்தரங்கு நடைபெற்றது.

இக்கருத்தரங்கில் வழங்கப் பெற்ற 194 கட்டுரைகள் முறையே,

1. இலக்கியம்
2. இலக்கணம் & மொழியியல்

3. நாட்டுப்புறவியல், கலை & பண்பாடு

4. தொல்லியல், வரலாறு & சமூகவியல்

5. சமயம், தத்துவம் & உளவியல்

6. அறிவியல் & தகவல் தொடர்பு

எனும் ஆறு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பெற்றுப் பதிப்பிக்கப் பெற்றுள்ளன.

உலகெங்கும் உள்ள தமிழார்வலர்களின் பயன்பாட்டிற்கு எடுத்துச் செல்லும் நோக்கில் இதுகாறும், இலக்கியம் மற்றும் இலக்கணம் & மொழியியல் ஆகிய இரு தொகுதிகள் நூல்களாக வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

இப்போது **தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - நாட்டுப்புறவியல், கலை & பண்பாடு** என்ற தலைப்பில் மூன்றாவது தொகுதி நூலாகப் பதிப்பித்து வெளியிடப்பெறுகிறது. இம்மூன்றாம் தொகுதியில் தமிழில் 26 கட்டுரைகளும், ஆங்கிலத்தில் மூன்று கட்டுரைகளுமாக மொத்தம் 29 கட்டுரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இத்தலைப்பில் ஈடுபாடுடையோர்க்கு இத்தொகுதி சிறந்த பார்வை நூலாகப் பயன்படும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இந்நூலைத் தொகுத்து வெளிக் கொண்டுவந்துள்ள நிறுவனப் பேராசிரியர்களான முனைவர் செ.ஜீன் லாறன்ஸ், முனைவர் கு. பகவதி ஆகியோரைப் பாராட்டுகிறேன்.

மாண்புமிகு தமிழக முதல்வர் அவர்கள் தொடர்ந்து இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வழிநடத்தி வருகிறார்கள். **மாண்புமிகு தமிழக முதல்வர் அவர்கள்** தலைவராக உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தை நெறிப்படுத்தி வரும் பாங்கினைத் தமிழகம் என்றென்றும் நன்றியுடன் போற்றும்.

இந்நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம், செய்தி மற்றும் விளம்பரத் துறை **அரசுச் செயலாளர்** திரு. து. இராசேந்திரன் **இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

வெள்ளிவிழாக் கருத்தரங்கு மற்றும் இந்நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்களும், கணியச்சிட்ட திருமதி ந. இலட்சுமியும் இந்நூலை அச்சிட்டுத் தந்த ஏ.வி. பிரிண்ட்ஸ் அச்சகத்தாரும் பாராட்டிற்கு உரியவர்கள்.

இயக்குநர்

பதிப்புரை

இரண்டாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு சென்னையில் 1968 ஆம் ஆண்டு சனவரித் திங்கள் நடைபெற்றது. உலகளாவிய நிலையில் தமிழாய்வுக்கென ஓர் உயராய்வு மையம் தேவை என்ற கருத்து அப்போது அறிஞர் பெருமக்களால் முன் வைக்கப்பட்டது. தொடர் நிகழ்வாகத் தமிழகத்தின் அன்றைய முதல்வர் பேரறிஞர் அண்ணா அவர்களின் ஆதரவுடன் உயராய்வு மைய உருவாக்கத்திற்குரிய அறிக்கை பாரிசில் நடைபெற்ற மூன்றாவது உலகத் தமிழ் மாநாட்டில் அளிக்கப்பெற்றது. அதன் விளைவாக 1970 அக்டோபர்த் திங்கள் 21 ஆம் நாள் உருவாகியது உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

1995 உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் வெள்ளி விழா ஆண்டு. இவ் வெள்ளி விழா ஆண்டினைச் சிறப்பிக்கும் பொருட்டுத் தமிழியல் தொடர்பான ஒரு பன்னாட்டுக் கருத்தரங்கம் நடத்த வேண்டும் என நிறுவனம் முடிவுசெய்தது. இம் முடிவிற்கிணங்க 1997 ஆம் ஆண்டு டிசம்பர்த் திங்கள் 28, 29, 30 ஆகிய மூன்று நாள்கள் **உலகத் தமிழாராய்ச்சிக் கருத்தரங்கு** (International Seminar on Tamil Studies) உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் நடத்தப்பட்டது.

இக்கருத்தரங்கினை 28-12-1997 முற்பகல் தமிழ் நாடு அரசின் அன்றைய தமிழ் ஆட்சிமொழி, தமிழ்ப் பண்பாட்டுத்துறை மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத்துறையின் மாண்புமிகு அமைச்சர் மற்றும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் அன்றைய தலைவர் நினைவில் வாழும் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்கள் தொடங்கிவைத்தார்கள். அத்துடன் இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைச் சுருக்க நூலினையும் வெளியிட்டார்கள். இதன் முதற்படியினைத் திராவிடப் பல்கலைக்கழகத்தின் அன்றைய இணைவேந்தர் முனைவர் வ.அய். சுப்பிரமணியம் அவர்கள் பெற்றுக்கொண்டார்கள். இவ்விழாவினைத் தலைமை ஏற்றுச் சிறப்பித்தவர் இந்திரா காந்தி திறந்தவெளிப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தர் முனைவர் வா.செ. குழந்தைசாமி அவர்கள். இலங்கை கிழக்குப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் முனைவர் கா. சிவத்தம்பி, மாஸ்கோ பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் முனைவர் அலெக்சாண்டர் துபியான்ஸ்கி மற்றும் ஜப்பான் ஒசாகா பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் முனைவர் ஓனோ தொரு ஆகியோர் வாழ்த்துரை வழங்கினார்கள். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் அன்றைய இயக்குநர் முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ அவர்களின் வரவேற்புரையுடன் தொடங்கப்பெற்ற இவ்விழா இக்கருத்தரங்கத்தின் செயலாளர் முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ் அவர்களின் நன்றியுரையுடன் முடிவுபெற்றது.

இக்கருத்தரங்கில் தமிழ்நாடு மற்றும் இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களைச் சார்ந்த அறிஞர்களும் வெளிநாட்டு அறிஞர்களும்

கலந்துகொண்டு தமிழியல் சார்ந்த கட்டுரைகளை அளித்தார்கள். இலக்கியம், இலக்கணம், மொழியியல், சமயம், தத்துவம், உளவியல், சமூகவியல், கலை, பண்பாடு, வரலாறு, தொல்லியல், அறிவியல், தகவல் தொடர்பியல் சார்ந்த இவர்தம் ஆய்வுக்கட்டுரைகள் 31 அமர்வுகளில் வழங்கப்பட்டன.

இக்கருத்தரங்கின் போது முனைவர் வ.அய். சுப்பிரமணியம் அவர்கள் தலைமையில் 'அயல் நாடுகளில் குடியேற்றத் தமிழர்கள்' என்ற தலைப்பில் 28.12.1997 அன்று ஒரு குழுக் கலந்துரையும், முனைவர் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் தலைமையில் 29.12.1997 அன்று 'உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன ஆய்வுகள் - ஒரு கண்ணோட்டம்' என்ற பொருளில் ஒரு குழுக் கலந்துரையும், 30.12.1997 அன்று முனைவர் இரா. இளவரசு அவர்கள் தலைமையில் 'தமிழ் வழிக்கல்வி' என்ற பொருளில் ஒரு குழுக் கலந்துரையும் நடைபெற்றன.

இக்கருத்தரங்க நாள்களில் மாலையில் பிரான்ஸ் நாட்டைச் சார்ந்த திருமிகு மார்டின் அவர்களின் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியும் தென்னகப் பண்பாட்டு மையத்தின் உதவியுடன் புரிசை சுப்பிரமணி தம்பிரான் குழுவினரின் தெருக்கூத்தும் நடைபெற்றன.

இக்கருத்தரங்கின் நிறைவு விழா 30.12.1997 பிற்பகல் தமிழ்நாடு அரசின் தமிழ் வளர்ச்சி-பண்பாட்டுத் துறையின் அன்றைய செயலாளர் திருமிகு த.இரா. சீனிவாசன் இ.ஆ.ப. அவர்கள் தலைமையில் நடைபெற்றது. நிறுவனத்தின் அன்றைய இயக்குநர் முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ அவர்கள் வரவேற்புரை நிகழ்த்தினார்கள். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தர் முனைவர் ச. அகத்தியலிங்கம் அவர்கள் கருத்தரங்க நிறைவுரை வழங்கினார்கள். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் அன்றைய துணைவேந்தர் முனைவர் கி. கருணாகரன் அவர்கள் சிறப்புரை வழங்கினார்கள். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் முன்னாள் இயக்குநர்கள் முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியன், முனைவர் அ.ந. பெருமாள், முனைவர் சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன் ஆகியோர் வாழ்த்துரை வழங்கினார்கள். கருத்தரங்கச் செயலாளர் முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ் அவர்களால் கருத்தரங்கின் தொகுப்புரை வாசிக்கப்பட்டது. இக்கருத்தரங்கில் கலந்துகொண்டு கட்டுரை வழங்கிய பேராசிரியர் செ. இராசு அவர்களும், பேராசிரியை கமலி கஜேந்திரன் அவர்களும் பேராளர் கருத்துரை வழங்கினார்கள். கருத்தரங்கச் செயலாளர் முனைவர் கு.பகவதி அவர்களின் நன்றியுரையுடன் கருத்தரங்கம் நிறைவுற்றது.

இவ்வாறு பல அறிஞர் பெருமக்களின் நல்வாழ்த்துகளுடன் வெள்ளி விழா ஆண்டு நிகழ்வாக **உலகத் தமிழாராய்ச்சிக் கருத்தரங்கு** நடத்திய உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், அது நிறுவப்பட்ட காலம் முதல் தமிழியல் தொடர்பான நூல்களை வெளியிட்டு அரும்பணி புரிந்து வருகின்றது. நிறுவனத்தின் தமிழ்ப் பணி வரலாற்றில் இதன் வெளியீடுகள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. இவை தமிழரின், தமிழ் மொழியின், தமிழகத்தின் சிறப்பு, உயர்வு தொடர்பாகக் காலத்தின் தேவை கருதியும்,

அறிஞர், ஆய்வாளர் எதிர்பார்ப்புக் கருதியும் வெளியிடப்பட்டவை; வெளியிடப்பட்டு வருபவை. இந்நிலையில் உலகத் தமிழாராய்ச்சிக் கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளையும் தமிழ் உலகம் பெற்றுப் பயனடையச் செய்ய வேண்டும் என்ற நோக்கில் இக்கட்டுரைகள் இப்போது **தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்** என்ற தலைப்பில் நூல் வடிவம்பெற்று வெளிவருகின்றன. இவ் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் 1. இலக்கியம், 2. இலக்கணம் மற்றும் மொழியியல், 3. நாட்டுப்புறவியல், கலை மற்றும் பண்பாடு, 4. தொல்லியல், வரலாறு மற்றும் சமூகவியல், 5. சமயம், தத்துவம் மற்றும் உளவியல், 6. அறிவியல் மற்றும் தகவல் தொடர்பியல் என ஆறு தொகுதிகளாகப் பகுக்கப்பட்டு வெளியிடப்படுகின்றன.

இத்தருணத்தில் உலகத் தமிழாராய்ச்சிக் கருத்தரங்கு நடத்த அடித்தளம் அமைத்தவர்கள், துணை புரிந்தவர்கள், ஊக்கம் அளித்தவர்கள் மற்றும் இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளை நூலாக்கம் செய்யத் துணைநின்றோர் ஆகியோர்க்கு நன்றி செலுத்தக் கடமைப்பட்டுள்ளோம்.

இக்கருத்தரங்கு நடத்த அனுமதியளித்த உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன ஆளுகைக் குழுவிற்கும், கருத்தரங்கு நடத்தவும் கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளை நூலாக வெளியிடவும் நிதி நல்கிய தமிழ்நாடு அரசுக்கும் முதற்கண் நன்றி தெரிவித்துக்கொள்வதில் மகிழ்கிறோம். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் தலைவர், தமிழ் நாடு அரசின் தமிழ் ஆட்சிமொழி, தமிழ்ப் பண்பாட்டுத் துறை மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத் துறையின் அன்றைய மாண்புமிகு அமைச்சர் மு.தமிழ்க்குடிமகன் அவர்கள் இக்கருத்தரங்கு நடத்த ஆக்கமும் ஊக்கமும் தந்தார்கள். அன்னார்க்கு எங்கள் மனங்கனிந்த நன்றி. தமிழ் வளர்ச்சி - பண்பாட்டுத் துறையின் அன்றைய செயலாளர் திருமிகு த.இரா. சீனிவாசன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளோம்.

வெள்ளி விழா ஆண்டினை முன்னிட்டு உலகளாவிய நிலையில் ஒரு கருத்தரங்கினை நடத்தவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை விதைத்து, அதன் செயலாளர்கள் பொறுப்பினை எங்களுக்கு வழங்கி, இக்கருத்தரங்கு சிறப்புடன் நடைபெறப் பல்லாற்றானும் துணையாக நின்ற உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் அன்றைய இயக்குநர் முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ அவர்களுக்கு எங்கள் இதயம் நெகிழ்ந்த நன்றியினை உரித்தாக்குகிறோம்.

இக்கருத்தரங்கத் தொடக்க விழா நிகழ்விலும் நிறைவு விழா நிகழ்விலும் உரை நிகழ்த்திய சான்றோர் பெருமக்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள் வகைப்பாட்டினை நோக்கி நெறிப்படுத்திய பேராசிரியர்கள் முனைவர் பொன். கோதண்டராமன், முனைவர் இ. சுந்தரமூர்த்தி, முனைவர் அ.அ. மணவாளன் மற்றும் முனைவர் இரா. இளவரசு ஆகியோர்க்கு எங்கள் நன்றி.

ஒரு கருத்தரங்கினை வெற்றிபெறச் செய்பவர்கள் அக்கருத்தரங்கில் பங்குபெற்று அரிய கட்டுரைகளை வழங்கும் பேராளர்கள். இந்நிலையில்

இக்கருத்தரங்கினையும் வெற்றிபெறச் செய்த, இக்கருத்தரங்கில் கலந்து கொண்டு அரிய கட்டுரைகளை வழங்கிய உள்நாட்டு மற்றும் வெளிநாட்டு அறிஞர் பெருமக்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இக்கருத்தரங்க அமர்வுகள் சிறப்புடன் நடைபெற எங்களுக்கு உள்ளன்புடன் உறுதுணை புரிந்த பச்சையப்பன் கல்லூரி தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியர்கள் முனைவர் மா.ரா. அரசு, முனைவர் இராம. குருநாதன், முனைவர் ச. வளவன் மற்றும் மாநிலக்கல்லூரி தமிழ்ப் பேராசிரியர் முனைவர் ப. மகாலிங்கம் ஆகியோர்க்கு எங்கள் உளங்கனிந்த நன்றி. இக்கல்லூரிகளிலிருந்து வந்து தன்னார்வத் தொண்டர்களாக எங்களுக்குத் துணைபுரிந்த தமிழ்த்துறை மாணவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இக்கருத்தரங்கம் சிறப்புடன் நடைபெறத் துணைபுரிந்த நிறுவனக் கல்விசார் அலுவலர்களுக்கும் நிருவாக அலுவலர்களுக்கும் எங்கள் உளங்கனிந்த நன்றி.

இக்கருத்தரங்கின் தொடக்க விழாவினைத் தர்மாம்பாள் மகளிர் தொழில் நுட்பக் கல்லூரிக் கலையரங்கில் நடத்த அனுமதியளித்து, விழா சிறப்புடன் நடைபெறத் துணைபுரிந்த அக்கல்லூரியின் அன்றைய முதல்வர் அவர்களுக்கு நன்றி.

இக்கருத்தரங்கில் சென்னை மாநகரிலுள்ள மாணவர்கள், ஆய்வாளர்கள், தமிழ் ஆர்வலர்கள் பலர் பார்வையாளர்களாகக் கலந்து கொண்டார்கள். அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இக்கருத்தரங்கின்போது தினமலர் நாளிதழ் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தைப் பற்றிய சிறப்பு மலர் ஒன்றினை வெளியிட்டுச் சிறப்புச் செய்தது. அந் நிறுவனத்தார்க்கும், பிற செய்தித் துறை அன்பர்களுக்கும் நன்றி கூறுவதில் மகிழ்கிறோம்.

இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளை நூலாக வெளியிட எங்களுக்கு உறுதுணையாக இருந்து ஊக்கம் நல்கிவரும் எங்கள் நிறுவன இயக்குநர் முனைவர் ம. இராசேந்திரன் அவர்களுக்கு எங்கள் உளங்கனிந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறோம்.

மெய்ப்புத் திருத்தம்செய்து எங்களுக்கு உதவிய திரு. நடராசன் அவர்களுக்கும் கட்டுரைகளை ஒளிக்கோப்புச் செய்த எங்கள் நிறுவனக் கணினி மைய உதவியாளர்கள் திரு. சு கண்ணன், திருமதி. ந. லட்சுமி, திரு. ஸ். கோபிநாத் ஆகியோருக்கும் எங்கள் நன்றி.

இந்நூலை அச்சிட்டுத் தந்த ஏ.வி. பிரிண்ட்ஸ் அச்சகத்தாரும் பாராட்டிற்கு உரியவர்கள்.

செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
கு. பகவதி

கட்டுரையாளர்கள்

1. முனைவர் **ஜெ. அரங்கசாமி**
இணைப் பேராசிரியர்
தத்துவ மையம்
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர் - 613 005.

2. திருமிகு **வ. இராசரத்தினம்**
விரிவுரையாளர்
தமிழ்த் துறை
கிராமியப் பல்கலைக்கழகம்
காந்திகிராமம் - 624 302.

3. திருமிகு **கோ.ரா. இராசா ரவிவர்மா**
ஆராய்ச்சியாளர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113.

4. முனைவர் **ஆறு. இராமநாதன்**
நாட்டுப்புறவியல் துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் - 613 005

5. திருமிகு **த. இளஞ்செழியன்**
தமிழ் விரிவுரையாளர்
பொன்னையா ராமஜெயம் கல்லூரி
நடராசபுரம் (தெற்கு)
தஞ்சாவூர் - 613 007

6. திருமிகு **தி. உமாதேவி**
ஆராய்ச்சியாளர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113.

7. திருமிகு **லொ.ஆ. உமாமகேஸ்வரி**
ஆராய்ச்சியாளர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113.

8. முனைவர் **வி. கருப்பையன்**
பேராசிரியர், தலைவர்
மானிடவியல் துறை
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்
சென்னை - 600 005

9. முனைவர் **கே.ஏ. குணசேகரன்**
தலைவர் (பொ.)
நிகழ்கலைப்பள்ளித் துறை
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்
புதுச்சேரி - 605 014

10. முனைவர் **அ. கோபிநாத்**
முதுநிலை விரிவுரையாளர்
தமிழாய்வுத் துறை
பிஷப் ஹீபர் கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 017

11. முனைவர் **வே. சசிகலா**
தேர்வுநிலை விரிவுரையாளர்
தமிழ்த் துறை
ஸ்ரீபராசக்தி கல்லூரி
குற்றாலம் - 627 802

12. முனைவர் **சு. சண்முகசுந்தரம்**
பேராசிரியர், தலைவர்
தமிழ்த் துறை
தூய ஜோசப் கல்லூரி
பெங்களூர் - 560 001

13. முனைவர் **மு. சற்குணவதி**
முதுநிலை ஆய்வாளர்
தமிழ் இலக்கியத் துறை
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்
சென்னை - 600 005

14. முனைவர் **ச. சாம்பசிவனார்**
சிறப்பு நிலைப் பேராசிரியர்
சைவ சித்தாந்தத் துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 625 021

15. முனைவர் **ச. சிவகாமி**
முதுநிலை ஆராய்ச்சியாளர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113.

16. திருமிகு **இரா. சீனிவாசன்**
விரிவுரையாளர்
தமிழ்த் துறை
அ.சு.சு. அரசு கலைக் கல்லூரி
திருத்தணி - 631 209

17. முனைவர் **ஆ.செல்லபெருமாள்**
முதுநிலை விரிவுரையாளர்
நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறை
தூய சவேரியார் கல்லூரி
பாளையங்கோட்டை

18. திருமிகு **மு. நளினி**
மதிப்புறு கல்வெட்டாய்வாளர்
டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார்
வரலாற்றாய்வு மையம்
48, புத்தூர் நெடுஞ்சாலை
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 017

19. திருமிகு **பக்தவத்சல பாரதி**
ஆராய்ச்சியாளர்
புதுவை மொழியியல் பண்பாட்டு
ஆராய்ச்சி நிறுவனம்
19, சின்ன சுப்பராயப்பிள்ளைத் தெரு
புதுச்சேரி - 605 001.

20. முனைவர் **இராசு பவுன்துரை**
இணைப் பேராசிரியர்
கட்டடக் கலைத் துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர் - 613 005

21. முனைவர் **சிவ. பிரதாபசிங்**
தமிழ்த் துறை தலைவர்
வ.உ.சிதம்பரனார் கல்லூரி
தூத்துக்குடி - 8

22. திருமிகு **லோ. மணிவண்ணன்**
ஆராய்ச்சியாளர்
கலை வரலாற்றுத் துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 21

23. முனைவர் **அரு. மருததுரை**
விரிவுரையாளர், தமிழியல் துறை
பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம்
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 024

24. முனைவர் **சொ. முத்தையா**
தமிழ்ப் பேராசிரியர்
விஸ்வபாரதி நடுவண் பல்கலைக்கழகம்
சாந்திநிகேதன், மேற்கு வங்காளம்

25. திருமிகு **செ.அ. வீரபாண்டியன்**
பேராசிரியர், இயற்பியல் துறை
மாநிலக் கல்லூரி
சென்னை - 600 005

26. **கே. ஏ. ஜோதிராணி**
ஆய்வு திட்ட உதவியாளர்
இசைத் துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் - 613 005

27. Dr. **K.V. Balasubramanian**
Professor
Dept. of Literature
Tamil University
Thanjavur - 613 005

28. Dr. **A. Ramachandran**
Senior Lecturer
Dept. of History
Pondicherry University
Pondicherry - 605 014

29. Dr. **M.A. Savariar**
Head, Dept. of French
St. Joseph College
Tiruchirapalli - 620 002

பொருளடக்கம்

ஆழ்வார்கள் காட்டும் பண்பாடு

ஜெ. அரங்கசாமி

முன்னுரை

பண்பாடு என்பது மக்களின் வாழ்க்கைமுறையைப் பற்றியது. அது சமுதாயத்தின் வழிவழியாக வழங்கிவரும் எண்ணங்களையும், ஒழுகலாறுகளையும் அன்றைய நிலையிலான மனப்போக்கையும் உள்வாங்கும் ஒரு தொகுப்பாகும். அப்பண்பாடு வாழ்க்கையைப் பற்றிய உள்ளார்ந்த தகவுகள், நம்பிக்கைகள், ஒழுகலாறுகள் முதலிய மாந்தர் நலம் பாதுகாக்க அமைந்த மதிப்பீடுகளை உள்ளடக்கியது. அது உயிர்சார் மரபில் வழங்காமல் கற்றல் நிலையிலான மரபு வழி ஒரு தலைமுறையிலிருந்து அடுத்த தலைமுறைக்கு எடுத்துச்செல்லப்பெறுகிறது. அப்பண்பாட்டின் உட்கூறுகளை அறிவதால் மனிதகுல வாழ்வியல் அமைவையும் அதற்கான காரணங்களையும் அறியலாம். இத்தகு பெருமைபெற்ற பண்பாடு மேலும் மேலும் வளர இறையனுபூதியாளர்களும், ஆன்றோர்களும் அப்பொழுதுக்கப்பொழுது எழுத்து வழியாகவும், தொண்டின் மூலமாகவும் அரிய பல கருத்துகளை வழங்கிச் சென்றுள்ளனர். இப்பின்னணியில் கி.பி. 3 முதல் 9ஆம் நூற்றாண்டுவரை தென்னகத்தில் வாழ்ந்த பன்னிரு ஆழ்வார்கள், நாலாயிரதிவ்வியப் பிரபந்தம் என்னும் ஸ்ரீவைணவ பக்தி இலக்கியத்தின் மூலம் **தென்னகப் பண்பாட்டிற்குத்** தக்க அடித்தளம் அமைத்துச் சென்றிருக்கின்றனர். இப்பெருமை மிகு இலக்கியத்தில் விரவியிருக்கும் அகச்சான்றுகளை ஆராய்வதன் மூலம் ஆழ்வார்களது முழுமைபெற்ற பண்பாடு பற்றிய கருத்துகள் பெறப்படுகின்றன. இக்கட்டுரை அவற்றைச் சுருக்கமாக ஆராய்கிறது,

கட்டுரையின் கருப்பொருளை அணுகுவதற்குமுன் ஒரு கருத்தை மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். ஆழ்வார்களுடைய பனுவல்கள் முழுவதும் அவர்கள் இறையின்பத்தை உலகிலிருந்து கொண்டே அனுபவிக்கும் பொழுது இயல்பாக வெளிப்பட்டவை. அவற்றில் இறைவனை வணங்கி நிற்கும் பக்திச் சுவைக்கும், ஆன்மீக வாழ்க்கைக்கும் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பெற்றுள்ளன. அவர்கள் காலத்தில் மக்கள் உயரிய பண்பாடுகளை உள்ளடக்கிய வாழ்க்கையைக் கடைப்பிடிக்காமல் இருந்திருந்தால், மனத்தின் அதிக நுட்பமான, அதன் உயரிய நிலையில் வெளிப்பெறும் பக்தி எண்ணமும் அதற்குப் பின்புலங்களான அறிவுப் போக்குகளும் ஓங்கிய நிலையில் சமுதாயத்தில் இருந்திருக்க முடியாது. ஆழ்வார்களது பாடல்களில் பண்பாடு

பற்றிய கருத்துகள் நேரடியாகவும், வெளிப்படையாகவும் அமையவில்லை. ஆனால் அவர்களுடைய பக்திப் பாடல்களைக் **கருதுதல்** அளவையின் மூலம் பகுத்துப் பார்ப்பதன் மூலம் அவர்கள் சுட்டிச் சென்றதாக அமையும் பண்பாட்டுக் கூறுகளை அறிந்து கொள்ளலாம்.

ஆன்மிக நிலையில் அருள்சார்ந்த வாழ்க்கை

ஆழ்வார்ப் பெருமக்கள், பண்பாட்டின் ஆணிவேராம் அன்பின் அடிப்படையிலான் அருள் சார்ந்த வாழ்க்கைக்கு முதலிடம் கொடுக்கின்றனர். அருள், ஒருவன் பெற்றிருக்கும் செல்வங்களிலே உயர்ந்த செல்வம். இவ்வருளானது அன்பின் முதிர்ந்த நிலை; மனித உயிருக்கு அடிப்படை. இதுவே மனிதர்களுக்கிடையிலான வாழ்க்கை அமைவிற்கும் சமுதாயக் கட்டுக்கோப்பிற்கும் ஒரு நாட்டின் செம்மாந்த நிலைக்கும் மக்களிடத்தே உள்ளப் பரிமாற்றத்திற்கும் வழியாகின்றது. இவ்வன்பின் வயப்படும் பண்பாட்டுக்கூறு இறைவனுக்கும் பக்தனுக்கும் மற்றும் பக்தர்களுக் கிடையிலான உள்ளப் பரிமாற்றத்திற்கும் இணைப்புப் பாலமாகிறது. இத்தகு பண்பாட்டால் ஒருவன் முக்தி நிலையாம் ஸ்ரீமன் நாராயணனுடைய ஸ்ரீவைகுண்டமெனும் திருநாட்டை அடைய வேண்டி இறைவனிடமிருந்து அருளைப் பெற முனைகிறான். இவ்வருள்குறித்து பூதத்தாழ்வாரும்,

பொருளால் அமருலகம் புக்கிய லாகாது
அருளால் அறம்அருளும் அன்றே; அருளாலே
மாமறையோர்க் கீந்த மணிவண்ணன் பாதமே
நீமறவேல் நெஞ்சே! நினை (இரண்டாம் திருவந்தாதி 41)

இறையெம் பெருமான்! அருளென்று இமையோர்
முறைநின்று மொய்ம்மலர்கள் தூவ
(இரண்டாம் திருவந்தாதி 99)

என்று பாடிப் பரவசமடைகிறார். இத்தகு அன்பின் பெருக்காம் அருள் குறித்து,

தன்னடி யார்க்கருள் செய்யும்
மலியும் சுடரொளி மூர்த்தி (திருவாய்மொழி 5:2:11)

என்று நம்மாழ்வாரும்,

தீவினைகள் போயகல அடியவர்க்கென்றும்
அருள் நடந்து (பெரிய திருமொழி 3:10:1)

என்றும்,

தாய்மனத் திரங்கி யருளினைக் கொடுக்கும்
தயரதன் (பெரிய திருமொழி 4:3:5)

என்றும் திருமங்கையாழ்வாரும் பாடிக்களிப்புறுகின்றார்கள். இவர்கள் இறைவன் என்பவன் உயர்நிலையில் இருப்பவன் என்றும் அவனுலகை அடைவதே வாழ்க்கையின் முடிவு என்றும் அதற்கு அன்பின் அடிப்படையில் ஊடாடி நிற்கும் இப்பண்பாட்டுக் களமே அடிப்படையான ஊடகம் என்றும் கொண்டு, அவ்விறைவன் அருளினை வழங்கியமையை எண்ணிப் பக்தி செய்கின்றனர். இந்நிலை அவர்களுடைய உள்மனத்தில் இயல்பாகவே வெளிப்பெறும் ஆன்மிகத் தன்மையால் அமைந்ததாகும். பக்தர்களின் மனத்தில் அன்பு ஊற்றெடுக்கும் தன்மை இறைவன் பக்தர்களுக்கு அருள் வழங்கும் நிலையில் நிகழும் என்றால் அச்சமுதாயத்தில் குறைவில்லாத பேரின்பமே குடிகொண்டிடும். ஒருவன் பிறப்பினாலும் வாழ்க்கைச் சூழலாலும் தீய குணங்களைப் பெற்றிருப்பினும் அவன் இறைவனுடைய அருளினைப் பெறின் அவன் நல்லவனாக வாழ்வாங்கு வாழ்ந்திடுவான். இவ்வகையில் மக்கள், இறைவனை முன்னிருத்தியே இறைவாழ்க்கை வாழ்ந்தமை,

எந்தைதந் தைதந்தை தந்தைதம் மூத்தப்பன் ஏழ்படி கால்தொடங்கி
வந்து வழிவழி ஆட்செய்கின்றோம் (பெரியாழ்வார் திருமொழி 1:1:6)

என்ற பெரியாழ்வாரின் திருவாக்கின்மூலம் அறியப்பெறுகிறது.

இருப்பவர் இல்லாதோருக்கு ஈயும் பண்பு

இற்றைய நிலையில் கணிப்பொறிவழி வியக்கத்தக்க நிகழ்வுகளையும் அறிவியல் வளர்ச்சியால் அதிரடி முன்னேற்றங்களையும் மனிதன் அடைந்தாலும் அன்பின் அடிப்படையில் வாழ்க்கை அமையவில்லை என்றால் உலகம் பாலை நிலமாய் மாறிவிடும். அதே வேளையில் வாழும் இடம் போதுமான வசதிகள் குறைவுற்று இருந்தாலும் மக்கள் நல்லவர்களாகவும் வல்லவர்களாகவும் ஈகைக்குணம் கொண்டவர்களாகவும் இருப்பார்களேயாயின் அவ்விடம் சுவர்க்க பூமியாய்க் கருதப்பெறும். இவ்வுண்மையையே அவ்வைப் பிராட்டியும்,

காடா கொன்றோ நாடா கொன்றோ
அவலா கொன்றோ மிசையா கொன்றோ
எவ்வழி நல்லவர் ஆடவர் அவ்வழி
நல்லை வாழிய நிலனே

என்று பாடுவதால் உணரப்பெறுகிறது. மேலும் ஈகையின் பெருமை குறித்துத் திருவள்ளுவரும் நேரடியாக,

அற்றார் அழிபசி தீர்த்தல் அஃதொருவன்
பெற்றான் பொருள்வைப் புழி (திருக்குறள் 226)

என்று கூறுவது ஆய்விற்குரியது. இந்நிலையில் மக்கள் நல்ல பண்பாட்டுடன் வாழ்கிறார்கள் என்றால் அவர்கள் ஈகையின் வயப்பட்ட அன்புள்ளம்

கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள் என்பது உட்கிடை. இவ்வுண்மையையே ஆழ்வார்களும் கொண்டிருந்தனர். குலசேகராழ்வார், மனத்தால் எஞ்ஞான்றும் இறைவனுடன் இணைந்திருந்தே இன்பமுற்றவராக இருக்கின்ற நிலை,

தீதில் நன்னெறி காட்டியெங்கும் திரிதரங்கனெம் மானுக்கே
காதல் செய்தொண்டர்க் கெப்பிறப்பிலும்
காதல்செய்யுமென் னெஞ்சமே (பெருமாள் திருமொழி 2:6)

என்ற அடிகளிலிருந்து அறியப்பெறுகிறது. ஈண்டு ஈகை பற்றிய செய்தி நேரடியாக இல்லையெனினும் இறைவனிடம் காதல் செய்பவர்களுக்கு ஈகைக்குணம் இயல்பாகவே இருக்கும் என்ற நிலையில் அப்பண்பு விளக்கம் கொள்கிறது.

மனிதன் இவ்வுலகில் வாழ்வாங்கு வாழ, அவன் அன்பின் அடிப்படையில் பரந்து விரிந்த மனத்தைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இத்தகு பெருமைபெற்ற அன்பின் இருப்புநிலை ஈகைக் குணத்தால் அறியப்பெறும். ஆண்டாள் இக்குணத்தின் மகத்துவத்தை, ஆய்ச்சியர் நிலையில் நின்று கண்ணனுடன் நாயகன்-நாயகி பாவனையில் இணைந்து,

ஐயமும் பிச்சையும் ஆந்தனையும் கைகாட்டி
உய்யுமாறெண்ணி உகந்தேலோரெம்பாவாய் (திருப்பாவை 2)

என்ற அடியில் தெளிவாகச் சுட்டுகின்றார்.

இறைமையை முன்னிருத்தும் பொருளாதார சிந்தனை

செல்வம் என்பது சிந்தையின் நிறைவு என்பதை அறியாதவர்கள் **மகிழ்ச்சி** என்னும் உணர்ச்சி பொருளாதாரத்தில் தன்னிறைவு அடைவதுடன் நேரடியாகத் தொடர்புடையது என்பர். ஆனால் அதில் உண்மை இல்லை. இதனை மனயியல் ஆய்வாளர் சுசான்றி சாசின் (Suzanne Chazin) ஆதாரத்துடன் மறுப்பார். அவர் செல்வம் உண்மையான மகிழ்ச்சிக்கு அடிப்படை ஆகாது என்பதை,

> மகிழ்ச்சியும் செல்வமும் ஒன்றையொன்று சார்ந்திருப்பவை அன்று. ஒருவரால் இவையிரண்டையும் மொத்தமாக அடைந்திடவோ இழந்திடவோ வாய்ப்புண்டு, ஆனால் அனைவரும் நம்புவது என்னவெனில், நீண்ட காலமாக மகிழ்ச்சியுடன் இருப்பவர் இவையிரண்டையும் குறைவின்றிப் பெற்றிருக்கின்றனர் என்பதே (ஆனால் இது உண்மை இல்லை). உலகாயதத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் ஆசுகார் வொய்ல்ட் பின்வரும் கருத்தை ஏற்றுக் கொள்கிறார். அஃதாவது, சாதாரணமாக ஒருவனுடைய பொருள் நிலையிலான செல்வத்தைத்

> திருடி விடலாம். ஆனால் அவனுடைய உண்மையான செல்வத்தைத் திருடிவிட முடியாது. உங்களிடம் ஆன்மாவென்னும் கருவூலத்தில் வரையறை கடந்த, மதிப்பிட முடியாத அரியபொருள் ஒன்று உண்டு. அதனை எவராலும் திருடிவிட முடியாது. ஆம்! ஆன்மாவில் தான் முழுமையான, உண்மையான இன்பம் இருக்கிறது*

என்று சுட்டுகின்றார். இவ்வுண்மையை ஒவ்வொருவரும் இவ்விஞ்ஞான உலகில் (மெய்ஞ்ஞான நிலையில் நின்று) சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டும்.

மக்கள் பொருளாதாரத்திற்கு மட்டும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து அறத்தின்வழி இறைமை வாழ்க்கை வாழத்தவறினால், அதன் மூலம் அவர்கள் எப்படி வேண்டுமானாலும் வாழலாம் என்ற முறையற்ற வாழ்க்கையைக் கடைப்பிடித்து எதிர்காலத்தில் சமுதாயத்திலிருந்து ஒதுங்கி விடுவர் அல்லது அவர்கள் சமுதாயத்தில் ஒரு குற்றமெனக் கருதப்பெறுவர். இதனால் ஒரு காலகட்டத்தில் சமுதாயக் கட்டுக்கோப்புக் குலைந்து அங்குத் தேவையற்ற வாழ்வியல் சிக்கல்கள் உருவாகி அமைதியான வாழ்க்கை குறைவுபடும். ஆகவே இன்பம் பொருளைத் தேடுவதில் இல்லை. மாறாக, உயிரைத் தேடுவதிலும் உயிருக்கு உயிராகவிருக்கும் ஓங்கு புகழுடைய இறைவனைத் தேடுவதிலும் அவ்வின்பம் அமையும் என்பதே முடிவு. நம்மாழ்வாரும் இவ்வுண்மையை,

> **இல்லை கண்டீர் இன்பம்; அந்தோ! உள்ளது நினையாதே**
> **தொல்லை யார்கள் எந்த னைவர் தோன்றிக் கழிந்தொழிந்தார்!**
> **மல்லை மூதூர் வடமதுரைப் பிறந்தவன் வன்புகழே**
> **சொல்லி யுய்யப் போகால் அல்லால், மற்றொன்றில் லைசுருக்கே**
>
> (திருவாய்மொழி 9:1:6)

எனச் சுட்டுகிறார். இக்கருத்தைத் திருவள்ளுவரும்,

> **இருவேறு உலகத்து இயற்கை திருவேறு**
> **தெள்ளியர் ஆதலும் வேறு** (திருக்குறள் 374)

---

*Happiness and wealth aren't mutually exclusive. It's possible to have both or neither. But most believe that those who have happiness, in the the long run, have more. Even author Oscar Wilde, the dean of materialist, agreed: "ordinary riches can be stolen from a man. Real riches cannot. In the treasury house of your soul, there are infinity precious things that may not be taken from you.

- Suzanne Chazin.

What you didn't know about Money and Happiness

Reader's Digest, Oct. 1994, p. 39.

என்று தெளிவுபடுத்துகிறார். இந்நிலையில் ஆழ்வார்கள் **இறைவழிப்பட்டுப் பொருள் தேடுதல்** அமைதியான சிக்கலற்ற வாழ்க்கைக்கு அடிப்படை என்ற உண்மையை நிலைநிறுத்துகின்றனர். இவ்வுண்மையும் அவர்கள் காட்டும் பண்பாட்டின் ஒரு முக்கியப் பகுதி ஆகும். இன்றைய அறிவியல் மற்றும் பொருளாதாரத்தின் வயப்பட்ட அவசரகதி உலகிற்கு இப்பண்பாட்டின் தேவையை அனைவரும் ஏற்பர். ஆகவே சமுதாயம் இவ்வகையில் வாழ்ந்தால்,

அறிந்தறிந்து வாமனன் அடியிணைவ ணங்கினால்
செறிந்தெழுந்த ஞானமொடு செல்வமும் சிறந்திடும்
(திருச்சந்தவிருத்தம் 74)

என்ற அமுதவாக்கால் அறியப்பெறுகிறது.

ஒன்றே குலம் ஒருவனே தேவன் என்ற ஏற்றத்தாழ்வுகளற்ற சமுதாயம்

ஒருவன் வாழ்க்கையில் வேண்டுதல் - வேண்டாமை என்னும் குணமற்று, உயர்ந்தவர் -தாழ்ந்தவர் என்னும் வேறுபாடற்று, மனிதவினம்- விலங்கினம் என்ற பாகுபாடற்று மனத்தால் சமநிலையில் இருத்தல் வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அவன் நடுவுநிலையில் செயல்பட்டு உயர் நிலையை அடைவான். இவ்வுண்மையை உள்வைத்தே திருவள்ளுவரும்,

சமன்செய்து சீர்தூக்குங் கோல்போல் அமைந்தொருபால்
கோடாமை சான்றோர்க் கணி (திருக்குறள் 118)

என்று கூறுகின்றார். இப்படிப்பட்ட சமன்நிலைப் பெற்ற மனத்திலிருந்துதான் குறைவற்ற அன்பு ஊற்றெடுத்து மடைதிறந்த வெள்ளம்போல் மனிதரிடத்து ஏற்றத் தாழ்வின்றிக் கலந்து பரிமாறும். அத்துடன் மனிதன் அவ்வன்பால் விலங்குகளையும் சமநோக்கில் நோக்கிட முடியும். இந்நிலையிலான உயிரிரக்கம் மனிதனை இறைவனிடத்து நெருக்கிப் பேரானந்தத்தை ஊட்டுவிக்கும். இவ்வுண்மையைத் திருமங்கையாழ்வாரும்,

ஏழை ஏதலன் கீழ்மகன் என்னா
திரங்கி மற்றவற் கின்னருள் சுரந்து
வாத மாமகன் மர்க்கடம் விலங்கு
மற்றோர் சாதியென் றொழிந்திலை உகந்து
காதல் ஆதரம் கடலினும் பெருகச் செய்த
(பெரிய திருமொழி 5:8:1, 2)

என்ற அடிகளில் சிறப்புற உள்வைக்கிறார். மேலும் சாதிகளற்று இறைவழிப்படும் சமுதாயம் வேண்டி, தொண்டரடிப் பொடியாழ்வாரும்,

இழிகுலத் தவர்களேலும் எம்மடி யார்க ளாகில்
தொழுமின்நீர் கொடுமின் கொள்மின்! (திருமாலை. 42)

என்று நீதி வார்த்தையாகக் கூறுகின்றார், இக்கருத்துக்களை உள்வாங்கும் பொழுது, ஆழ்வார் பெருமக்கள், 'இறைவன் முன் அனைவரும் சமம்', 'ஒன்றே குலம் ஒருவனே தேவன்' என்று வாழ்வாங்கு வாழ்ந்தமையையும் அவற்றின் வழித் தென்னகத்துப் பண்பாடு மேலோங்கியிருந்தமையையும் அறியமுடிகின்றன. இப்பின்னணியிலேயே சமுதாயத்தினர், 'மக்கள் தொண்டே மகேசன் தொண்டு' என்று தொண்டுள்ளம் கொண்டு ஒன்றுபட்டு மாட்சிமை பெற்றனர். இக்கருத்து

நும்மைத் தொழுதோம் நுந்தம்பணி செய்திருக்கும் நும்மடியோம்
இம்மைக்கின்பம் பெற்றோம் (பெரிய திருமொழி 4:9:1)

என்ற அடிகளின் வழி அறியப்பெறுகிறது. 'அனைவரும் சமமே அனைத்துயிர்களும் ஓரினமே' என்ற அறிவினால் மக்கள் தீயப் பழக்கங்களின் கெடுதலையும் அவை வேண்டாமையையும் அறிந்து அவற்றை ஒதுக்கி நல்ல செயல்களையே செய்து நன்மையின்பாற்பட்டு இறைவனடி உய்ந்தனர். நம்மாழ்வாரும் இப்பண்பாட்டொழுகலை,

உய்ந்து போந்தென் உலப்பிலாத வெந்தீவினைகள் நாசஞ் செய்துஉன
தந்தமில் அடிமை அடைந்தேன் (திருவாய்மொழி 2:6:5)

என்ற அருள்வாக்கால் வெளிப்படுத்துகிறார். இந்நிலையில் ஆழ்வார் பெருமக்கள் மனிதமனம் சமநிலைப்படுத்தலால் மனிதனை மனிதனாக மதித்து, தன்னம்பிக்கை கொண்டு பிறர் பொருளை நாடாது, தமது உழைப்பால் பொருளீட்டி உயரிய வாழ்க்கை வாழ வழி காட்டுகின்றனர். இவ்வுண்மையைப் பொய்கையாழ்வாரும்,

நயவேன் பிறர்பொருளை, நள்ளேன் கீழாரொடு
உயவேன் உயர்ந்தவரோ டல்லால் (முதல் திருவந்தாதி 64)

என்ற பனுவலால் அறியப்படுத்துகிறார். இங்ஙனம் தொண்டுள்ளம் கொண்டு, தீயதகற்றி நன்மையின்பாற்பட்ட வாழ்க்கை ஒருவனிடம் அமைந்தால் மட்டுமே அவனிடம் எம்பெருமானுடைய நினைவு எக்காலத்தும் இருந்திடும். ஒருவன் அதன்வழியே நன்முறையில் நீதி நூல்கள் கூறியாங்கு மனைவி மக்களொடு இல்லறம் நடாத்தி அறத்தின்பாற்பட்ட பண்பாடான வாழ்க்கையை வாழ முடியும். இப்படியாகச் செம்மையான வாழ்க்கைக்கு வழியமைக்கும் இப்பண்பாட்டு நலம் திருமழிசையாழ்வாருடைய,

'இல்லறம் இல்லேல் துறவறம் இல்' என்னும்
சொல்லறம் அல்லனவும் சொல்லல்ல - நல்லறம்
ஆவனவும் நால்வேத மாத்தவமும் நாரணனே
(நான்முகன் திருவந்தாதி)

என்ற மெய்யான வாக்கிலிருந்து பெறப்பெறுகிறது.

வேற்றுமையில் ஒற்றுமை காணுதல்

சமுதாயம் உன்னதமாக இருக்கின்றது என்றால் அங்கு மக்கள் முறையான மன அமைவையும் அறவாழ்க்கையின் மேன்மையையும் தங்கள் இரு கண்கள் என்று கொண்டனர் என்று பொருள். இப்படிப்பட்ட சமுதாயத்தில் மனிதவாழ்க்கை காலத்திற்குக் காலம் மாறிக் கொண்டிருக்கும் திறத்தது. வாழ்க்கையின் ஓட்டத்தில் ஏற்படும் மாற்றம் மக்களுக்குப் பயனுடையதாய் இருப்பின் அவற்றை ஏற்றும், இல்லையெனில் மறுத்தும் விடுவது வரலாறு கண்ட உண்மை. இதனால் சமுதாயம் எவ்விட இடர்ப்பாடுமின்றி அம்மாற்றங்களின் ஊடாக ஏற்புமையையும் நிலைப்புமையையும் பெற்று அமைதி வழியில் செல்லும். இந்நிலையில் சமுதாயம் முன்னேற்றப் பாதையில் நடைபோட அங்குச் செம்மையான முறையில் அரசியல், பொருளாதாரம், கல்வி, சமயம், அறிவியல் தொடர்பான கலாச்சாரம் பற்றிய விதிமுறைகள் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். மேலும் சமுதாயத்தில் ஒரு காலத்தில் ஏற்புடைய கருத்துக்கள் வேறொரு காலத்தில் ஒவ்வாததாய் ஏற்க முடியாததாய் மாறிவிடும். அதனால் அங்குக் குழப்பம் உருவாகி, அதன் தொடர்ச்சியாக நாடு முழுமையும் கொந்தழிப்பு ஏற்பட வாய்ப்புண்டு. ஆகவே சமுதாய விதிகளானது காலத்திற்கேற்றாற் போல மாறி அங்கு அமைதியான வாழ்க்கைக்குக் குந்தகம் வராத நிலையில் மக்கள் இன்பமாய் வாழ வழிவகை செய்வதாய் இருத்தல் நலம்.

இப்பின்னணியில் இன்றைய சமுதாயத்தை நோக்கும் பொழுது, அங்கு ஒரு கட்டுக்கோப்பு இல்லாமல் பல பிரிவுகள் கருத்து வேறு பாட்டாலும் மாறுபட்ட வாழ்க்கை அமைப்பாலும் ஏற்பட்டு அமைதிக்கு இடமில்லாமல் போய்விட்டது. மேலும் இம்மனப்போக்கின் அடிப்படையில் உலக நாடுகளுக்கிடையே அறிவியல் வளர்ச்சியாலும் பொருளாதார முன்னேற்றத்தாலும் ஒருவரைவிட ஒருவர் உயர்ந்தவர் களாகவே இருக்க வேண்டுமென்ற எண்ணம் கொண்டு ஆக்கபூர்வமான பாதையைவிட்டு அழிவுப் பாதையை நாடுகின்றனர். (Weinberg, Martin, S.A. & others, 1981 :18) இவ்வெண்ணத்தால் இரு நாடுகளுக்கிடையே ஒற்றுமையை விட காழ்ப்புணர்ச்சியே மேலோங்கியிருக்கிறது. உல்க நாடுகளுக்கிடையே உள்ள அனைத்து வேறுபாடுகளையும் இறையெண்ணத்தின் அடிப்படையில் களைந்து உலகில் அமைதி தோன்ற வழிகாணுதல் வேண்டும். இந்நிலையில் உலக மக்கள் அனைவரும் இறைவனை முன்னிருத்தி வேற்றுமையின் ஊடாக ஒற்றுமையைக் கண்டு, அமைதி வழியில் வாழ வழிவகை காணுதல் அவசியமாகிறது. இங்ஙனமான இறைமை வாழ்க்கைக்கு ஆழ்வார்கள் கூற்று வழிகாட்டுகிறது. ஆண்டாள் இக்கருத்தை உள்வைத்தே,

வாங்க குடம்நிறைக்கும் வள்ளல் பெரும்பசுக்கள்
நீங்காத செல்வம் நிறைந்தேலோ ரெம்பாவாய் (திருப்பாவை 3)

என்றும், திருமங்கையாழ்வார்,

குலந்தரும்; செல்வந் தந்திடும்; அடியார் படுதுய ராயின வெல்லாம்
நிலந்தரும் செய்யும்; நீள்விசும் பருளும்; அருளொடு பெருநில மளிக்கும்
வலந்தரும்; மற்றுந் தந்திடும்; பெற்ற தாயினு மாயின செய்யும்
(பெரியதிருமொழி 1:1:9)

என்றும், நம்மாழ்வார்,

வாழ்வர் வாழ்வெய்தி ஞாலம் புகழவே
(திருவாய்மொழி 3:3:11)

என்றும் பாடுகின்றனர். இங்ஙனம் வேற்றுமையில் ஒற்றுமை காண்டலின் மேன்மையை,

யாது மூரே யாவருங் கேளிர்
தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா
நோதலுந் தணிதலு மவற்றோரன்ன
சாதலும் புதுவ தன்றே வாழ்தல்
இனிதென மகிழ்ந்தன்று மிலமே முனிவின்
இன்னா தென்றலு மிலமே

என்ற புறநானூற்றுப் பாடுபொருளை எடுத்துக் கொண்ட கருப்பொருளுடன் ஒன்றுபடுத்திப் பார்க்கலாம். ஈண்டு ஒன்றைக் கருதுதல் தேவையாகின்றது. தென்னகத்தில் தோன்றிய ஸ்ரீராமானுஜரும் வேற்றுமையில் ஒற்றுமை காண்டல் என்னும் மக்களது பண்பாட்டு அமைவை ஆதாரமாகக் கொண்டும் ஆழ்வார்களின் அமுத வாக்குகளைப் பின்புலமாக வைத்தும், **விசிஷ்டாத்துவிதம்** என்ற உன்னத தத்துவத்தை ஏற்படுத்தி மக்களை ஸ்ரீவைணவ சமயத்தில் வழிபட வைத்து இவ்வுலகிலும் பரவுலகிலும் வாழ்வாங்கு வாழ வழிவகை காட்டியுள்ளார்.

வாழ்க்கையில் பற்றற்றிருப்பதன் மேன்மை

மக்களுக்கு ஏற்படும் சமூக, பொருளாதார சிக்கல்களுக்கெல்லாம் அவர்களிடத்தே கட்டுக்கடங்காது பொங்கி வெளிப்படும் ஆசையே காரணமாகும். மனிதன் ஒரு செயலைச் செய்வதற்கு முன்னமேயே அச்செயலால் விளையும் பயனை மனதில் நாட்டுவதால் மனமானது உலகின்பால் ஒட்டுதல் ஏற்பட்டு, அஃது கட்டுப்பட்டிருக்கும் நிலைமாறித் தறிக்கெட்டுத் திரிந்து துன்பத்தை அடைகிறது. திருக்குறளும் இவ்வுண்மையை,

சார்புணர்ந்து சார்பு கெடவொழுகின் மற்றழித்துச்
சார்தரா சார்தரு நோய் (திருக்குறள் 359)

என்று வெளிப்படுத்துகிறது. இந்நிலை மாறி மனம் செயலிலோ அதன் பயனிலோ தொடர்பு கொள்ளாது தாமரையிலைத் தண்ணீர்போல இருப்பின்

அது உள்வட்டத்தில் எண்ணத்தை நாட்டும். அதன்வழி மனிதன் உடல் - உள்ள உட்புலன்களான புத்தி, சித்தம், அகங்கார நிலைகளின் உள்ளாகவிருக்கும் தன் ஆன்மாவை உணர்ந்து, அதற்கு அந்தரியாமி யாகவிருக்கும் எம்பெருமானை அறிந்து அவனுடன் ஒன்றுபட்டுப் பேரானந்தத்தை மாந்தி இன்புறுகிறான். மேலும் அவன் தன் செயலின் விளைவில் நாட்டம் கொள்ளாது செயலையும் செயலின் விளைவையும் இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கும் மனப்பக்குவத்தை அடைகிறான். இந்நிலையில் எதிலும் உண்மையைக் காணுவதையும் தன்னம்பிக்கைக் கொள்வதையும் முக்கியமாகக் கொண்டு மனம் உயர்நிலையில் பக்குவம் பெறும். இதுவே ஆழ்வார்கள் காட்டும் பண்பாட்டு நலத்தில் முக்கியமான ஒன்று. இவ்வுண்மையை உள்வைத்தே நம்மாழ்வாரும்,

நீர்நும தென்றிவை - வேர்முதல் மாய்த்து இறை
சேர்மின் உயிர்க்கு அத-னேர் நிறையில்லை

(திருவாய்மொழி 1:2:3)

என்றும்,

அற்றது பற்றெனில் - உற்றது வீடுயிர்
செற்றது மன்னுறில் - அவற்றை பற்றே
பற்றில னீசனும் - முற்றவும் நின்றனன்
பற்றிலை யாய் அவன் - முற்றி லடங்கவே

(திருவாய்மொழி 1:2:5,6)

என்றும், திருமங்கையாழ்வாரும்,

நாச மான பாசம் விட்டு நன்னெறி நோக்கலுறில்
வாசம் மல்கு தண்துழாயான் வதரி வணங்குதுமே

(பெரிய திருமொழி 1:3:8)

பற்றேல் ஒன்றுமிலேன்; பாவமேசெய்து பாவியானேன்
மற்றேல் ஒன்றறியேன் மாயனே!
அற்றேன் வந்தடைந்தேன்; அடியேனை யாட் கொண்டருளே

(பெரிய திருமொழி 1:9:9)

என்றும் பாடும் வரிகள் சிந்திக்க இடமாகின்றன. இங்ஙனமாக ஆழ்வார்கள் கூறும் பற்றற்ற வாழ்க்கையால் மனிதன் தன்னையே இறைவனிடம் முழுமையாக ஒப்படைத்து வாழ்க்கையில் அனைத்துச் சோதனைகளையும் எதிர்கொண்டு, இறையருளாலும் தன் முயற்சியாலும் அவற்றைச் சாதனைகளாக்கி முன்னேறுவான். பற்றற்ற மனத்தால் மனிதன் நல்லவற்றிற்காக எதனையும் தியாகம் செய்திடும் மனவலிமையைப் பெற்று இறுதியில் தன் ஆன்மாவை உலகம் மற்றும் உடல் கட்டுகளினின்றும் பிரித்து அறிகிறான். அத்துடன் அவன் தன்னுணர்வின் வெளிப்பாடாய்

மற்ற உயிர்களையும் தன்னுயிர்போல உணரும் ஆன்மநேயம் கைவரப்பெற்று இறுதியில் உயிரின் உள்ளீடாகவிருக்கும் எம்பெருமான் ஸ்ரீமன் நாராயணனை அறிந்து கொள்வான்.

முடிவுரை

இவ்வாறாக, பன்னிரு ஆழ்வார்கள் அன்பு, அருள், ஈகை, பொருளிற்கு அன்றி ஆன்மிகத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல், ஏற்றத் தாழ்வுகளற்ற எண்ணம் கொள்ளுதல், ஒன்றே குலம் ஒருவனே தேவனென்று தெளிதல் முதலிய உயர்பண்புகளை உள்ளடக்கியப் பண்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டுமென்று உலகத்தோருக்கு அறிவுறுத்துகின்றனர். அத்துடன் அவர்கள், வாழ்வியலில் பலவாறாகப் பிரிந்திருக்கும் வேற்றுமையின் ஊடாக ஒற்றுமையைக் கண்டு, செயலிலும் அதன் விளைவிலும் பற்றற்ற நிலையில் செயல்பட்டு ஒருவன் தன் ஆன்மாவையும் அதன் உள்ளாகவிருக்கும் இறைவனையும் அறிந்து வாழ்க்கையில் இறுதியான புருஷார்த்தமாம் வீட்டு நிலையை அடையவேண்டும் என்கின்றனர். இத்தகு பண்பாடு இன்றைய அறிவியல் வளர்ச்சியால் தடம் பிறழாமல் சமுதாயத்தை உயர்நிலைக்கு இட்டுச் செல்ல ஒவ்வொருவரும் முயலுதல் வேண்டும். அதன்வழி, ஒவ்வொரு மனிதனும் தன்னிலையில் பண்படுவதால் இறுதியில் சமுதாயம் முழுமையும் ஓங்கிய பண்பாட்டைப் பெற்று முழுமைச் சமுதாயம் மலர்ந்திடும்.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. குன்றக்குடி அடிகளார், 'தமிழ்ச் சமுதாயம்', **ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழா மலர்**, மதுரை, 1981.
2. விசுவநாதன், கீ. ஆ. பெ. 'குறள்காட்டும் வாழ்வு', **ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழா மலர்**, மதுரை, 1981.
3. வெள்ளைவாரணனார், க., 'இறையுணர்வும் இறை மறுப்புணர்வும்', **ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழா மலர்**, மதுரை, 1981.
4. திருக்குறள் (பரிமேலழகர் உரை), **திருக்குறள் அறநிலையம்**, சென்னை, 1954.
5. **நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம்**, எஸ். கிருஷ்ணஸ்வாமி (பதிப்பாசிரியர்), திருச்சிராப்பள்ளி, 1988.
6. **நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம்**, கி. வேங்கடசாமி ரெட்டியார் (பதிப்பாசிரியர்), சென்னை, 1981.
7. **புறநானூறு மூலமும் பரிமேலழகருரையும்**, உ.வே. சாமிநாதையர் (பதிப்பாசிரியர்), சென்னை, 1980.

8. **புறநானூறு மூலமும் பழைய உரையும்**, உ.வே. சாமிநாதையர் (பதிப்பாசிரியர்), சென்னை, 1971.

9. **Bhagavad Gita**, Tr. Alladi Mahadeva Sastri, Madras.

10. Daya Krishna, **Social Philosophy**, Shimla, 1988.

11. Juergenmeyer, Mark, **Religion as Social Vision,** London, 1982.

12. Radhakrishnan, S., **Religion and Culture,** New Delhi, 1968.

13. Taylor, Richard, W., **Society and Religions**, Madras, 1976.

14. Weinberg, Martin, S.A. & others, **The Solution of Social Problem,** New York. 1981.

15. Wilson, **Aryan Religion in Sociological Perspectives,** London, 1983.

16. Chazin, Suzanne, "What you didn't know about Money and Happiness", **Reader's Digest,** Vol. 145, No. 870.

கன்யா சுல்கம்

வ. இராசரத்தினம்

முன்னுரை

தனிமனிதனைச் சமூகமயமாக்கும் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளில் முதன்மை வகிப்பது திருமணம். மனிதன் குடும்பமாக வாழத்தொடங்கிய காலத்திலிருந்தே அனைத்துச் சமுதாயங்களிலும் பலவகையான மணமுறைகளும் மண வினைகளும் வழக்கிலிருந்து வந்துள்ளன. வழக்கிலிருந்த பெரும்பாலான மணமுறைகள் பெண் சமுதாயத்திற்குப் பாதகமாகவே அமைந்து விட்டன. இக்கட்டுரை, இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரை, ஆந்திர மாநிலத்தில் வழக்கிலிருந்து வந்த **கன்யா சுல்கம்** என்ற மணமுறை எவ்வாறு ஒரு பெருஞ் சமுதாயச் சிக்கலாக மாறியது என்பதை விளக்க முற்படுகின்றது.

சுல்கம் என்ற சொல்லுக்கு அகராதிகள் வரி, கட்டணம், சுங்கம் என்ற பொருள்களைத் தருகின்றன. **புணர்ச்சிக்கு ஈடாகத் தரப்படும் பொருள்**[1] என விளக்கம் தருகிறது பிருகத் இந்திகோஸ். பெண்ணை ஒரு போகப் பொருளாகக் கருதியமையே இப்பெயர் தோன்றக் காரணமாக இருக்கலாம்.

எண்வகை மணங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியர், அவற்றை 'ஆரிய தேயத்து மன்றல் எட்டு' என்று குறிப்பிட்டாலும் அவற்றை இந்தியா முழுவதிலும் வழக்கிலிருந்த மணமுறைகளாகக் கொள்வதில் தவறில்லை. ''பிரமம் என்பதைத் தமிழில் அறநிலை என்பர்; பிரசாபத்தியத்தை ஒப்பு என்பர்; ஆரிடத்தைப் பொருள்கோள் என்பர். பிரசாபத்தியத்தைப் பொருள் கோளென்றல் தவறாகாது. கந்தருவ மணத்தை யாழோர் கூட்டமெனவும், ஆசுரத்தை அரும் பொருள் வினை எனவும், பைசாசத்தைப் பேய்நிலை எனவும், இராக்கதத்தை வன்பு எனவும் கூறுதல் தமிழ் வழக்கு. கற்பு மணத்தையே அறநிலை என்பாரும் உளர். எனவே களவு, கற்பு, ஒப்பு, பொருள்கோள், அரும் பொருள்வினை, வம்பு, பேய்நிலை, தெய்வம் என்னும் எட்டு முறையும் தமிழ் நிலத்திற்கு உரியனவாயிருந்தன என்பது தவறாகாது''[2] என்ற கா. சுப்பிரமணிய பிள்ளையின் கூற்றும் இதை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

இவ்வெண்வகை மணங்களில் ஒன்றான ஆசுரம் என்பது பெண்ணின் பெற்றோருக்குத் தக்க விலை கொடுத்து அவளை வாங்கி

மணத்தலைக் குறிக்கின்றது. "ஆசுரமாவது தலை மகட்குப் பொன் பூட்டிச் சுற்றத்தாருக்கும் வேண்டுவன கொடுத்துக் கொள்வது"[3] என விளக்கம் தருகிறது நம்பியகப் பொருள் உரை. இந்த ஆசுரம் என்னும் மணமுறையின் எச்சமே கன்யா சுல்கம் எனலாம்.

பெண்ணின் பெற்றோருக்கு விலை கொடுத்து மணக்கும் கன்யா சுல்க முறைக்கு வித்திட்டவர்கள் அந்தணர்கள். அவர்களுடைய வாழ்க்கை முறையும் அதற்கு ஒரு காரணமாகலாம். இச்சமூகத்தில் சிறு பெண்களை மணக்கும் வழக்கத்தை மிகத் தீவிரமாக நடைமுறைப்படுத்தியதால், கணவன் மனைவிக்கு இடையேயான வயது வித்தியாசம் அதிகமாக இருந்துள்ளது. "மனைவியை இழந்த அறுபதுக்கு மேற்பட்ட வயதுடைய முதியோர் ஐந்து அல்லது ஆறு வயது பெண்களை மறுமணம் செய்வது அந்தணச் சமூகத்தில் மிகச் சாதாரணமாகக் காணப்பட்டது"[4]. ஆனந்த கஜபதி மன்னர் சேகரித்த கன்யா சுல்கம் பற்றிய கீழ்க்காணும் தரவும் இதை உறுதிப்படுத்துகின்றது. மூன்றாண்டுகளில் ஆயிரத்து முப்பத்து நான்கு கன்யா சுல்கத் திருமணங்கள் நடைபெற்றுள்ளன. இதன்படி ஆண்டொன்றுக்கு முன்னூற்று நாற்பத்து நான்கு திருமணங்கள்; இவற்றில் தொண்ணூற்று ஒன்பது சிறுமிகளுக்கு ஐந்து வயதிலும், நாற்பத்து நான்கு சிறுமிகளுக்கு நான்கு வயதிலும், முப்பத்தாறு சிறுமிகளுக்கு மூன்று வயதிலும் அறுவருக்கு இரண்டு வயதிலும் மூவருக்கு ஒரு வயதிலும் திருமணம் நடைபெற்றுள்ளது. கருவிலுள்ள குழந்தைகளும் விலை பேசப்பட்டதை அவர் குறிப்பிடுகின்றார்.

ஆந்திர தற்கால இலக்கியத்தின் தந்தையும், சமுதாயச் சீர்திருத்தவாதியுமான வீரேசலிங்கம் பந்துலு தம் கட்டுரையில், "உலகத்தில் ஊன் வியாபாரம் செய்பவர்கள் விலங்குகளின் மாமிசத்தை விற்பார்களே தவிர இந்நாட்டில் பிராமண வேடத்திலுள்ள கொடிய அரக்கர்களைப் போல மனித மாம்சத்தை விற்பனை செய்ய உடன்படமாட்டார்கள். இது மனித மாம்ச விற்பனை மட்டுமல்ல, தம் வயிற்றுப் பிள்ளைகளையே அருளில்லாது விற்பது. மாமிச விற்பனை செய்பவர்கள் விலங்கைக் கொன்று அதன் மாம்சத்தை விற்பார்கள்; மரணத்தினால் மணித்துளிகளில் அதற்கு வலி நிவாரணம் கிடைத்துவிடும். மனித மாம்ச விற்பனையால், கொடியவர்கள் தம்முடைய பிள்ளைகளின் மாம்சத்தை உயிருடன் இருக்கும்போதே விற்பனை செய்து விடுவார்கள். ஆனால் அப்பெண்கள் வாழ்நாள் முழுவதும் சொல்லொண்ணா துயரத்திற்குள்ளாகின்றார்கள்"[5] என்று கன்யா சுல்க முறையின் கொடுமையை விளக்குகின்றார்.

கன்யா சுல்கம் பெண்களின் எதிர்காலத்தையே கேள்விக் குறியாக்கிச் சமுதாயச் சிக்கலாக உருவாகி வருவதை அறிந்த ஆனந்த கஜபதி மன்னர் 1888ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி மாதம் சென்னை மாகாண

சபையில் கன்யா சுல்க மசோதாவைக் கொண்டு வந்தார். அம்மசோதாவில் "தென்னிந்தியாவில் பல மாகாணங்களில் குறிப்பாக, கஞ்சும், விசாகப்பட்டினம், கோதாவரி, நெல்லூரு, குண்டூரு மாகாணங்களிலும் சென்னை நகரத்திலும் இத்தீய வழக்கம் பரவிவிட்டது. இந்து மதத்தைச் சார்ந்த எல்லா இனத்தவர்களும் தங்களுடைய பெண்களைத் திருமணம் என்ற பெயரில் விற்பனை செய்கின்றனர். இத்திருமணங்களின் எண்ணிக்கை வருடத்திற்கு வருடம் உயர்ந்து கொண்டே செல்கிறது. இம்மணமுறை விதவைநிலை, வறுமை, பேராசை போன்ற பல தீய விளைவுகளையும் சமுதாயத்தில் ஏற்படுத்துகின்றது. தற்சமயம் வழக்கிலுள்ள சட்டமும் இம்மணமுறைக்குச் சாதகமாகவே உள்ளது. இத்திருமணம் இந்து தர்மத்திற்கு நேர்மாறானது. இதனை அடிமைமுறைச் சட்டத்தின் கீழ் கொண்டு வரவேண்டும்" என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[6] ஆனால் மத ஆச்சாரம் என்ற பெயரில் அம்மசோதா நிராகரிக்கப்பட்டு விட்டது.

சட்டத்தால் தீர்வுகாண இயலாத இச்சிக்கலுக்கு மக்களிடையே விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்துவதின் மூலமே தீர்வு காண இயலும் என்பதை ஆனந்த கஜபதியின் நண்பரும், கவிஞருமான குராகாடா அப்பாராவ் உணர்ந்தார். அதன் விளைவே **கன்யா சுல்க நாடகம்**.

தான் சொல்ல நினைத்த செய்தி படிப்பறிவற்ற பாமரமக்களையும் சென்றடைய வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் சாதாரணப் பேச்சு மொழியில் இந்நாடகத்தை எழுதினார். "பேச்சு மொழியை அரியாசனத்தில் அமர்த்திய முதல் நாடகக் காப்பியம் கன்யா சுல்கம் என்று இதற்குப் புகழாரம் சூட்டுவார்"[7] சி. நாராயணரெட்டி. இந்நாடகம் ஆயிரம் முறை நடிக்கப்பட்டு, மக்களிடையே வரவேற்பையும், பாராட்டையும் பெற்றது என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது.

குராகாடா 1896ஆம் ஆண்டு டைரியில், ஏப்ரல் 26 தேதியிட்ட பகுதியில் **நாயகியற்ற நாடகம்** என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். அக்குறிப்பு எந்நாடகத்தைப் பற்றியது என்பதை அறிய முடியவில்லை. ஆயினும் அக்குறிப்பு அவருள் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது என்பதை மறுக்கவியலாது. கன்யா சுல்கம் நாயகன் இல்லாத நாடகம்.

ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தின் பிடியிலிருந்து பெண்ணினத்தை விடுவிக்க ஓர் அஸ்திரமாகப் பிரயோகிக்கும் இந்நாடகத்திலும் ஓர் ஆடவனை முதன்மைப்படுத்துவது அவருக்கு விருப்பமில்லாதது இதற்குக் காரணமாக இருந்திருக்கலாம்.

மதுரவாணி இந்நாடகத்தின் நாயகி. விலைமாதுவாக இப்பாத்திரம் படைக்கப்பட்டிருந்தாலும் உயர்ந்த பண்பாலும், பிறருக்கு உதவும் குணத்தாலும் படிப்படியாக உயருகின்றாள். இறுதியில் காவியத்

தலைவியரைப்போல, பரத்தமைத் தொழிலை விட்டு, முற்றும் துறந்து, துறவறம் மேற்கொள்ளாது, வாழ்நாளின் எஞ்சிய நாட்களைச் சமுதாயச் சேவையில் ஈடுபடுத்திக் கொள்ளப் போவதாக இறுதிக் காட்சியில் தெளிவுபடுத்துகின்றாள்.

கன்யா சுல்க முறையால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டவர்களாக பூடகூள்ளம்மா, புச்சம்மா, மீனாட்சி ஆகியோர் படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

பூடகூள்ளம்மா நடைபழகும் நாட்களிலேயே நடக்க முடியாத கிழவனுக்கு நிச்சயிக்கப்படுகிறாள். மணமேடையிலேயே கிழவன் இறக்க, இவளுக்குத் திருமணம் முடிந்ததா இல்லையா என்ற விவகாரம் நீதிமன்றம் செல்கிறது. புரோகிதர் சொன்ன பொய்சாட்சியால் திருமணம் முடியவில்லை என்று நீதி மன்றம் தீர்ப்பளிக்கின்றது. இத்தீர்ப்பால் கணவனுடைய சொத்துக்கு வாரிசாக முடியாத நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றாள். ஆனால் இச்சமுதாயம் அவளை விதவையாகவே வாழ நிர்பந்திக்கிறது. வாழ வழியற்ற நிலையில் அவள் விபச்சாரத்தில் ஈடுபடுகின்றாள். அக்கால நீதி மன்றங்களில் நீதி விலைபேசப்பட்டதைக் குறிப்பிடும் குராகாடா "அந்நாட்களில் நீதி மன்றங்களில் பொய்சாட்சி சொல்லும் வழக்கம் இருந்தது. பொய்சாட்சி சொல்லும் மனிதனின் தகுதியைப் பொறுத்து விலை நிர்ணயிக்கப்பட்டது. குண்டலங்கள் அணிந்த அந்தணனாக இருந்தால் அவனுக்கு ஒரு ரூபாய் தரப்பட்டது."[8] என்று கூறுகின்றார்.

புச்சம்மா சுயநினைவற்ற ஒருவனுக்கு ஐநூறு ரூபாய்க்கு விற்கப்பட்டு, மணக்கோலம் பூண்டு திரும்பி வருகின்றாள். கிரீசம் என்ற நயவஞ்சகனால் வஞ்சிக்கப்பட்டு இறுதியில் விதவைகள் விடுதியில் காலங்கழிக்கின்றாள். மீனாட்சியும் வயதான ஒருவனுக்கு வாழ்க்கைப்பட்டு, விதவையாகி விபச்சாரத்தில் ஈடுபடுகின்றாள்.

இம்மணமுறையில் பெண்கள் உடல் நிலையிலும், மனநிலையிலும் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டுள்ளனர். விளையாடும் பருவத்திலேயே மணம் முடித்துக் குடும்பச் சிறையில் அடைத்து விடுவதால் பெற்றோரின் அன்பும் பாசமும் அவர்களுக்குக் கிடைக்க வாய்ப்பில்லாமலும், கணவன் மனைவிக்கு இடையே தலைமுறை இடைவெளி இருப்பதால் கணவனிடம் கிடைக்க வேண்டிய அன்பும் பரிவும் கிடைக்காமலும் துன்புற்றுள்ளனர். மணம் என்றாலே காதல் என்பது பொருள். இம்மண முறையைப் பொறுத்தமட்டில் அதற்கு வாய்ப்பே இல்லை எனலாம்.

பெண்களுக்குத் தனரேகை, சந்தானரேகை பார்த்து விலை நிர்ணயிப்பதும், இடைத்தரகர்களைக் கொண்டு விலங்குகளைப் போல் விற்பதுமான இழிநிலை இருந்தமையைப் பல இடங்களில் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். "பெண்களுக்கு விலை நிர்ணயிப்பதும், யார் அதிக விலை

தருகிறார்களோ அவர்களுக்குத் தாரைவார்த்துத் தருவதும் அநாகரிகத்தின் அடையாளம்"[9] என்பார்.

எல்லா உயிர்களிடத்தும் அருள் பூண்டு ஒழுக வேண்டிய அந்தணர் பெற்ற பிள்ளைகளின் நலனில் அக்கறை காட்டத்தவறுவதை "இக்காலத்தில் பிராமணம் எங்கே இருக்கிறது. பார்க்குமிடங்களிலெல்லாம் சிறுமிகளை வயோதிகருக்கு விற்பது வழக்கமாகிவிட்டது" என்று தலைமைக் காவலர்வழி உணர்த்துகின்றார்.

இளம் பெண்களை விற்பது சாத்திரத்திற்கு எதிரான செயலல்லவா? பொருளாசை கொண்டு குழந்தைகளை வயோதிகருக்கு மணமுடித்து விட்டு விதி என்று சொல்வது என்ன நியாயம்? என்ற வினாக்கள் அக்கால ஆணினத்தைப் பார்த்து தொடுத்த வினாக்களே என்பதில் ஐயமில்லை.

கன்யா சுல்க முறையை ஆதரிப்பவர்களாக மட்டுமல்லாது அதை ஆச்சாரமாகவும் கருதுபவர்களாக அக்னிஹோத்ரவதான்லு, ராவப்பந்துலு, லுப்தாவதானம் ஆகியோர் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். காடக சாஸ்திரி தன் மாணவனுக்குப் பெண் வேடமிட்டு லுப்தாவதானத்திற்கு விற்க முயற்சி செய்வதும், இடைத்தரகரான ராவப்பந்துலுவின் உதவியை நாடுவதும், தன் மகளை நல்ல விலைக்கு விற்றுத் தந்தால் கிடைக்கும் பணத்தில் நான்கில் ஒரு பகுதியைப் பந்துலுக்குத் தருவதாகக் கூறுவதும் அந்த பாத்திரங்களின் மனநிலையைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றன. மதுரவாணி உன் மகளைப் போன்றவள், கொஞ்சம் அறிவுரை சொல்லுங்கள், என்ற ராவப்பந்துலுவிடம் "இவளை போல ஒரு பெண் எனக்கு இருந்தால் கணிசமான தொகைக்கு விற்றுக் கொண்டு கடன் உடன் இல்லாமல் காலங்கழிப்பேனே" என்ற காடக சாஸ்திரியின் கூற்றை நோக்க அக்கால பெற்றோர் பெண்களை விற்றுப் பணமாக்குவதிலேயே நோக்கமாக இருந்தனர் என்பதை அறிய முடிகின்றது.

மூத்தமகள் விதவையாகி வீட்டிற்கு வந்த பிறகும், அக்னிஹோத்ரவதான்லு தன் இளைய மகளை ஆயிரத்து எண்ணூறு ரூபாய்க்கு லுப்தாவதானத்திற்குப் பேசி முடிக்கிறான். தன் பேராசையை மறைக்க விதி என்று அதற்குக் காரணம் கற்பிக்கின்றான்.

"வயோதிகன், சயரோகி என்பதால் உங்களுடைய சம்பந்தம் தேவையில்லை" என்று அக்னிஹோத்ரவதான்லு பெயரில் ராவப்பந்துலு எழுதிய கடிதத்தைக் கண்ட லுப்தாவதானம் "எடைக்கு எடை பொருள் கொடுத்துப் பிறகு பிணத்திற்கானாலும் பெண்ணைக் கொடுத்தாக வேண்டும்" என்று கூறுகின்றான்.

தந்தைக்குச் சுல்கம் கொடுப்பதால் பெண்ணின் மீது முழுச் சுதந்திரம் தனக்குக் கிடைத்துவிடுகிறது என்பது லுப்தாவதானத்தின்

எண்ணம். வயோதிகனான தன்னால் அவளுக்கு எவ்வித இன்பத்தையும் அளிக்க இயலாது என்பதை நன்கு அறிந்திருந்தும் மறுமணத்தினால் தனயோகம் உண்டு என்ற கூற்றை மெய்ப்பிக்கத் திருமண முயற்சியில் ஈடுபடுகின்றான். தன் வீட்டைக் காவல் காக்கவும், தனக்குச் சேவை செய்யவும் ஊதியமற்ற வேலைக்காரியை நிரந்தர அடிமையைத் திருமணம் என்ற பெயரில் அடைய விரும்புகின்றான்.

சமுதாயச் சீர்த்திருத்தவாதிகள் என்ற போர்வையில் சமுதாயத்தைச் சீரழித்துக் கொண்டிருந்த நயவஞ்சகர்களைத் தோலுரித்துக் காட்டவே கிரீசம் என்ற பாத்திரத்தைப் படைத்துள்ளார் எனலாம்.

இவன் ஒருப்புறம் "ஆப்பிரிக்காவில் அடிமை முறை இருந்தது. அடிமைமுறை என்றால் மனிதர்களைப் பிடித்து விலங்குகளைப் போல கடைத்தெருவில் விற்பார்கள். யார் வாங்குகின்றார்களோ அவர்களுக்கு வாழ்நாள் முழுவதும் சேவை செய்ய வேண்டும். கன்யா சுல்கமும் அடிமை முறை போன்றதுதான். இதனை ஒழிப்பதே தன்னுடைய இலட்சியம்" என்று முழங்கி விட்டு மறுபுறம் "இளம் பெண்ணைக் கிழவனுக்கு மணம் முடித்து, அவன் இறந்த பிறகு இன்னொருவனுக்கும், அவனுக்குப் பிறகு மற்றொருவனுக்கும் அடுக்கடுக்காகப் பல திருமணங்கள் செய்வித்து அவனிடம் ஆயிரம், இவனிடம் ஆயிரம், மற்றொருவனிடம் ஆயிரம் என பணம் பெற்றுக் கொள்ளலாம்" என இம்முறையை ஆதரித்துப் பேசுகின்றான்.

இறுதியில் இந்நாடகத்தின் தீய பாத்திரங்களான கிரீசம், அக்னி ஹோத்ரவதான்லு, ராவப்பந்துலு, லுப்தாவதானம் ஆகியோருக்குக் கடுமையான தண்டனை வழங்காமல் அவர்களை அவமானத்திற் குள்ளாக்கியிருப்பதும் இந்நாடகத்தின் வெற்றிக்குக் காரணம் எனலாம்.

இந்நாடகம் கன்யா சுல்கப் பிரச்சினையோடு தொடர்புடைய விதவை மணத்தையும் இணைத்து விவாதிப்பதும் இதனுடைய வெற்றிக்குக் காரணம் எனலாம்.

முடிவுரை

கடந்த நூற்றாண்டுவரை ஆந்திர மாநிலத்தை அச்சுறுத்திக் கொண்டிருந்த ஒரு சமூகச் சிக்கல் கன்யா சுல்கம். அக்காலச் சமுதாயம் பெண்ணை ஒரு போகப் பொருளாக மட்டுமே கருதி, கற்புக்கு முதன்மை அளித்ததின் விளைவே இளமை மணம். பெண்ணை உடைமைப் பொருளாக்கிக் கொண்டு, அவள் மீதான முழு உரிமையையும் பெறுவதற்காக அளிக்கப்பட்டதே சுல்கம். சமுதாயச் சீர்த்திருத்தவாதியான வீரேசலிங்கம் பந்துலு கன்யா சுல்கத்தை மாம்ச வியாபாரம் என கடிந்துரைக்கின்றார். கன்யா சுல்கத்தைப் பற்றி கிடைக்கக் கூடிய தரவுகளை

வைத்துப் பார்க்கும்போது அந்தணச் சமூகத்தில் மட்டுமே இவ்வழக்கம் இருந்ததாகத் தெரிகின்றது. ஆனந்த கஜபதி அரசர் கொண்டு வந்த மசோதாவில் மட்டுமே இந்து சமயத்தைப் பின்பற்றும் எல்லா இனத்தவர்களிடத்திலும் இவ்வழக்கம் இருப்பதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பிற்காலத்தில் இவ்வழக்கம் எல்லா இனத்துக்கும் பரவக்கூடும் என்ற முன்னெச்சரிக்கையின் காரணமாகவே எல்லா இனத்தாரிடமும் இப்பழக்கம் இருந்ததாக மசோதாவில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம். இருப்பினும் இம்மசோதா மதவாதிகளின் சூழ்ச்சியால் தோல்வியைத் தழுவியது. சட்டத்தால் சாதிக்க இயலாததை, இலக்கியத்தால் சாதிக்க இயலும் என்பதைக் **கன்யா சுல்கம்** நாடகம் நிரூபித்தது.

கன்யா சுல்கம் நாடகம் சமுதாய மாற்றத்துக்குத் துணை புரிந்ததைப் போலவே, இலக்கியப் புதுமைக்கும் வழிவகுத்தது. கன்யா சுல்கம், விதவை நிலை, பரத்தமை, வறுமை ஆகிய பல சிக்கல்களுக்கு அடிப்படையாக அமைந்த ஒரு பெருஞ் சமுதாயச் சிக்கலாக விளங்கி, வரதட்சிணை என்னும் மற்றொரு சிக்கலுக்கு வித்திட்டே மறைந்தது எனில் மிகையாகாது.

குறிப்புகள்

1. பிருகத் இந்தி கோஸ், ப. 1343.
2. **பழந்தமிழ் நாகரிகம் அல்லது தொல்காப்பியப் பொருளகராதி,** பக். 58-59.
3. **நம்பியகப் பொருள்,** 117 உரை.
4. Dobois, **Hindu Manners Customs and Ceremonies,** p.212.
5. கன்யா சுல்க கண்டன, **விவேகவர்தினி,** மே 1880.
6. செட்டி ஈஸ்வர்ராவ் குராகாடா ரசனலு, **கன்யா சுல்கம்,** பக். 90-91.
7. சி. நாராயண ரெட்டி, **ஆதுனிக ஆந்திர சாகித்யம்**, ப. 315.
8. குராகாடா அப்பாராவ், **கன்யா சுல்கம்.**
9. பி. பாரதி, குராகாடா ரசனலு, **மரணவிதாவயதம்.**

நவீன நாடக நடிகனுக்குப் பேச்சுப் பயிற்சியின் தேவை

கோ.ரா. இராசாரவிவர்மா

முன்னுரை

கலைஞன் தான் நுண்ணித்துணர்ந்த அல்லது அனுபவித்தறிந்த ஒருவாழ்வின் கருத்தைப் புலப்படுத்தப் பயன்படும் காட்சி ஊடகங்களில் ஒன்றாகத் திகழ்வது நாடகம். இதில் நவீனம், ஒரு நிகழ்கால அடிப்படையைப் பெற்ற இறந்த கால கருத்தையோ அல்லது எதிர்கால சிந்தனையையோ உள்ளடக்கியது எனலாம். இவ்வூடகத்தில் பங்கு பெறும் நடிகன் தன் உடலையும் அதனைச் சார்ந்து வெளிப்படும் அசைவுகளையும் பேச்சு மொழியையும் தன் உணர்வின் வெளிப்பாடாகக் கொண்டுள்ளான்.

ஒரு நாடகத்தில் வெறும் அசைவுகளும் அதனைச்சார்ந்த உணர்வு வெளிப்பாடுகளும் மட்டுமே இருக்குமானால் அது பேசும் மனித இனமான நம்மிடமிருந்து சற்றே விலகி நின்றுவிடும். அதுபோல் வெறும் பேச்சு மொழியும் அதனைச் சார்ந்த உணர்வு வெளிப்பாடுகளும் மட்டுமே இருக்குமானால் நாடகம் சொல்ல வரும் கருத்து மக்களைச் சென்று சேர்ந்து விடும் என்றாலும் ஒரு முழுமையான நாடகக் கலை வடிவ் அனுபவ உணர்வைக் கொடுக்கத் தவறிவிடும்.

இப்படியாக நாடகத்தில் முக்கியத்துவம் பெறும் நடிகனின் பேச்சு பற்றிய முக்கிய சில அம்சங்களைப் பற்றியும் பேச்சுப் பயிற்சியின் தேவைபற்றியும் ஆராய்கிறது இக்கட்டுரை.

I. தமிழகக் காட்சி நிகழ்கலை வடிவங்களில் வழங்கிவரும் பேச்சு முறைமை

நமது இலக்கியங்களிலும் புராணம் மற்றும் காப்பியங்களிலும் சொல்லப்பட்ட பல வகையான ஆடல்களிலும் கூத்துக்களிலும் பேச்சு அல்லது வசனம் அல்லது உரையாடல் என்பது அவ்வளவு முக்கியத்துவமாக விரிந்து காணப்படவில்லை. இசைக்கும் பாடலுக்கும் மற்றும் ஆட்டங்களுக்குமே முக்கியத்துவம் சொல்லப்பட்டு இருக்கிறது. ஆயினும் தற்போது அதன் சொச்சங்களாக நம்மிடையே இருந்துவரும் பொம்மலாட்டம், தோற்பாவைக் கூத்து, கணியான் கூத்து மற்றும் தெருக்கூத்து என்ற அரங்கக்கலை வடிவங்களில் பேச்சு முறைமை எவ்வாறு விளங்குகிறது என்றறிவது நவீனநாடகத்தில் பேச்சு முறைமைக்கான ஒரு புரிதலைக் கொடுக்கும்.

(அ) பொம்மலாட்டத்தில் பேச்சுமுறைமை

பெரும்பாலும் புராண இதிகாசக் கதைகளே இதில் சொல்லப் படுவதால் இதில் தோன்றும் பாத்திரங்களான கடவுள், அசுரன், முனிவர், இராசா, இராணி, சேவகன் போன்ற மக்களறிந்த பாத்திரங்களுக்கென்று, தான் தலைமுறை தலைமுறையாகக் கற்ற பேச்சு முறைமையைக் கையாளுகிறான் பொம்மலாட்ட கலைஞன். மேலும் இது செவிவழி அறிந்துவரும் கதையாகையால் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியிலும் கதையின் அளவை, தன் சொந்தக் கற்பனையில் பேசிக் கூட்டவும் குறைக்கவும் அறிந்தவனாக உள்ளான்.

இப்படியாக இருக்கும் இக்கலையில் வசனங்கள் விரவி இருந்தாலும் அது அன்றாட பேச்சுவழக்கிலிருந்து வேறுபட்டு ஒரு கலைவடிவத்திற்கான கற்பனை தொனியானப் பேச்சு என்பது தழைத் தோங்கிக் காணப்படுகிறது. இருப்பினும் கட்டியக்காரர்களுடைய உரையாடலிலும் வேறுசில பாத்திரங்களிலும் அன்றாட வாழ்வில் மக்களின் பேச்சுத் தொனியைச் சார்ந்த பேச்சு முறைமை சிறப்பாக உள்ளது. இது வட்டார வழக்கு சார்ந்த பேச்சு மொழியில் இருக்கிறது.

(ஆ) தோற்பாவைக் கூத்தில் பேச்சு முறைமை

இதில் பெரும்பாலும் இராமாயணக்காவியத்திலிருந்து ஒரு பகுதி கூத்தாக நடத்தப்படுகிறது. இந்தக் கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் எழுத்தறிவு இல்லாத பாமரமக்களாய் இருப்பதனால் கூத்துக்கென்று எழுதப்பெற்ற உரையாடல்களை வைத்திருக்கவில்லை. இவர்கள் அந்த அந்த நேரத்துக்குத் தன் வசனப்போக்கைப் பார்வையாளர்களின் மனப்போக்கைப் பொறுத்து மாற்றிக்கொள்ளும் யுக்தியுடையவர்கள். இதில் பேசி, பாடல்களைப் பாடி, பாவைகளை இயக்கும் கலைஞனே தலைமையானவர்; மற்றவர்கள் துணைக்கலைஞர்கள்.

மேலும் இதில் குறிப்பிட்ட கதாப்பாத்திரத்துக்கான தொனியையும் பாட்டையும் தனது குரலின் வழி, கதை முழுவதும் மாறாது கொண்டிருக்கும் பாங்கு அவர்களின் நுண்ணித்துணர்ந்த திறமையையும் நினைவாற்றலையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஆனால், வசனங்கள் குறிப்பாக முதன்மையான கதாப்பாத்திரங்களின் பேச்சு இலக்கிய சுத்தமாக அமைந்து ஒரு பழமையான கற்பனைத் தொனியைப் பின்பற்றிவருவதாக இருக்கிறது. மற்ற பாத்திரங்கள் அன்றாட வட்டார வழக்குப் பேச்சைக் கைக்கொள்கிறார்கள். இக்கூத்தில் பொதுவாக மூன்றில் ஒரு பங்கு வகிக்கும் நகைச்சுவைக் காட்சியில் வட்டார வழக்கு உரையாடல்களும் அன்றாட வாழ்வின் எள்ளத்தக்க நிகழ்ச்சிகளும் சிறப்பாக உள்ளன.

(இ) கணியான் கூத்தில் பேச்சு முறைமை

இதுவும் தலைமுறை தலைமுறையாகச் செவிவழி கதையைத் தெரிந்துகொண்டு பாடுவதனாலும் பேசுவதனாலும் இக்கலைக்கென்று உள்ள ஒருவகையான தொனியைப் பின்பற்றுகின்றனர். இருப்பினும் இடையிடையே உள்ள குறுக்கீட்டுப் பேச்சுகள் அன்றாடப் பேச்சுவழக்கில் (அவர்களுடைய வட்டார வழக்கில்) இருந்து சிறப்புச் செய்கிறது என்றாலும் மொத்தக் கூத்தின் அமைப்பில் இதன் பங்கு சொற்பமானது.

(ஈ) தெருக்கூத்தில் பேச்சு முறைமை

இதன் முறைமை அனைத்தையும் குருவாக இருப்பவரிடமிருந்து பாடம் கற்றுக் கொண்டு நடிகர்கள் செயல்படுவார்கள். அதன்பின் தன் சொந்தத் திறமையில் சிறப்படைவர். இதில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கான அடவுகள், முகப்பூச்சுகள் மற்றும் ஆடை அலங்காரங்கள் மாறுபடுமே யொழிய பேச்சு முறைமை மாறுபடாது. இங்குக் குரல்பயிற்சி, பேச்சுப்பயிற்சி என்பதெல்லாம் ஸரிகமபதநி-யான ஸரளி வரிசையின் பயிற்சிதான். இதற்காக ஆர்மோனியத்தில் சுருதி வைத்துத் தனது பாடத்தைப் பயிற்சி செய்து கொண்டே இருப்பதுதான் குரல் மற்றும் பேச்சுப் பயிற்சி. பொதுவாகக் கூத்தில் கர்நாடக சங்கீதத்தில் சொல்லப்படும் இராகங்களில் மூன்றில் ஒருபாகம் பயன்பாட்டில் உள்ளது.

இதில் சில பாவங்களுக்குச் சில இராகங்கள் என்ற பாகுபாடு உள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக, துக்கம் மற்றும் அழுகையை வெளிப்படுத்த முகாரி, கேதார கௌல ராகங்கள் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. மேலும் அந்தந்த இராகத்தில் எடுத்துக் கொண்ட சுதியில் பாடுவது, பேசுவது என்பது முறைமையாகும் (கண்ணப்ப தம்பிரான்: 4-11-97).

இவ்வாறாகக் கூத்தில் ஒரு கலைஞனின் தனிப்பட்ட சிந்தனை மற்றும் கற்பனை வழி அவனின் பேச்சும் பாட்டும் சிறப்புறுவதாக அமைவதோடு கூத்தையும் மேலோங்க செய்கிறது.

(ஆய்வாளரின் காட்சியுரை)

-தெருக்கூத்தில் துச்சாதனன் வருகையும் அறிமுகமும் -

விருத்தம்

கொடிமிக படபட வென
குவளையம் நடுங்கி அஞ்ச
இடியென அவ்வுணர் கூவி
எதிரிக ளெங்கே வென. . . அ

(தித்தித்தா , , , தித்திதை என்ற 3 அடி நடையில் சுற்றி வந்து பின் நேரே முன்னே சென்று பின் வந்து நிற்றல்)

விருத்தம்

அடிமிசை தொழு தந்நூராயிரம்
கோடி அரசர்கள் சூழ
துடிபட நீள்வாள் ஏந்தி
துச்சாசன்ன வருகின்றானே . . . ஏ

(தா கத் தோம் திமி தா திமி தக தாக தாக தோம் திம்தி தை - என்ற ஆதிதாள நடையில் சுற்றி வந்து பின் நேரே முன் சென்று பின் வந்து நிற்றல்)

வசனம்

துச்சாசனன் : டேய் காவலா! என்னை அதிதீவிரமாய் அழைத்த காரண மென்ன?

காவலன் (கட்டியக்காரன்) : அண்ணா அழைத்து வரும்படி உத்தரவுங்க.

துச்சாசனன் : நீயும் வருகிறாயா!

காவலன் : நீங்க போனபுறவ நான் இங்க என்னா மயிறு புடுங்கறதா.

துச்சாசனன் : என்ன!

காவலன் : ஒன்னுமில்லீங்க. நீங்க போனபுறம் நான் என்னா செய்யறது. ஒன்னுமில்லீயே . . .

துச்சாசனன் : சரி புறப்படு (வெளியேறுதல்)

-(துரியோதனனைச் சந்தித்துவந்துவிட்ட பின்)-

துச்சாசனன் : (கட்டியக்காரனிடம்)

அண்ணா தெரிவித்தவண்ணம் துரௌபதியை அழைத்துவர செல்ல வேண்டும். நாம் எப்படி போக வேண்டும்,

(தரு/பாடல்)

சபதம் முடிப்பேன் என்று கூறியே
துச்சாசனன் தாவிக் கூவி
திரௌபதை தன்னையே
துச்சாசனன் . . . .

(ஓர் அடி முன் நடையில் சற்றே அமர்ந்த நிலையிலிருந்து புறப்பட்டுத் தாவி சென்று வட்டத்தில் வந்த பிறகு முன் சென்று பின் வந்து நின்ற பிறகு கிருக்கி அடித்து ஓடிவந்து நிற்றல்)

II ஸ்பெஷல் மற்றும் சபா நாடகங்களில் பேச்சு முறைமை

மரபு அரங்கக் கலைவடிவங்களுக்கும் நவீன நாடகத்திற்கும் இடைப்பட்ட கால இடைவெளியில் நாடகத்திற்கென்று முயற்சிகள்

வெகுவாக நடைபெறத் தொடங்கின. ஆனாலும் திரைப்படம் தொலைக்காட்சி, வானொலி போன்ற வெகுசன ஊடகங்களில் பின்னர் கலைஞர்களின் கவனம் சென்றுவிட்டதால் நாடகம் தன் வளர்ச்சியை முறையாகப் பெறத் தவறிவிட்டது.

பேச்சு முறைமை

திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் குறிப்பை நோக்குகையில் ஏறக்குறைய 1910-க்கு முன்வரை வழங்கி வந்த தமிழ் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பாட்டுகளும் சிறுவசனப் பகுதியும் இருந்து வந்திருக்கின்றன. சமஸ்கிருத நாடகங்களும் ஆங்கில நாடகங்களும் தமிழர்களுக்குத் தெரிந்த பிறகுதான் தமிழ் நாடகங்களில் வசனமானது அதிகப்பட ஆரம்பித்தது என்கிறார் ஆறு. அழகப்பன் (1987 : 479).

இவற்றுள் சிறப்பெய்தியது தனிவசனம். நல்ல தமிழறிவும் கற்பனைத் திறமையும் பெற்ற சில நடிகர்கள் நீண்ட வசனங்கள் பேசி நடிப்பது என்பது சிறப்பு எய்தியது. பின்பு நாடகங்களில் வசனங்கள் மேலோங்கத் துவங்கிவிட்டன. இப்படியாகப் பின்பு கட்டுப்பாடற்ற வசன உரையாடல்களைச் சீர்திருத்தியவர்களுள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், கோவிந்த சாமிராவ் முதலியோர் பெரும் பங்கு வகிக்கிறார்கள்.

மேலும் பேரறிஞர் அண்ணாதுரை, கலைஞர் மு. கருணாநிதி ஆகியோர் பின்னர் மேடை நாடகங்களுக்கு வசனம் படைப்பதில் புகழ் பெற்றவர்கள். இவை எப்படி பேசப்பட்டன என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாய் வேலைக்காரி, மனோகரா போன்ற திரைப்படங்களில் உள்ளதை நினைவுக் கூரலாம்.

மேலும் இந்தப் பேச்சு முறைமை இலக்கிய நயமிக்கதாய் அமைந்து நடிகனின் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டில் சற்றே மிகைப்படுத்திப் பேசி நடிப்பதாய் உள்ளது. இதனைப் பொதுவாக மிகைப்படுத்திய நடிப்பு முறைமை - Melodramatic Acting - என்று கூறலாம்.

III நவீன நாடக நடிகனும் பேச்சுப் பயிற்சி முறைமையும்

நவீன நாடக நடிகனின் பேச்சு என்பது அன்றாடம் வழக்கத்திலுள்ள பேச்சு முறைமையைக் கைக்கொள்ளுவதிலிருந்து தொடங்குகிறது. இதில் அன்றாடப் பேச்சுகளில் ஒழுங்காக அமைந்து கேட்பதற்கு இனிமையானவும் ஒழுங்கற்ற ரசனையில்லாத பேச்சுகளும் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இப்படியாக வழக்கத்திலுள்ள பேச்சானது இரண்டு முக்கிய அம்சங்களை உள்ளடக்கியதாயுள்ளது.

அதில். 1. யதார்த்தம் (Realistic), 2. வடிவாக்கம் (Stylised)

1. **யதார்த்தம்:** மனநிலை முன் நின்று பேச்சு உருவாகக் காரணமாய் அமையும்.

2. **வடிவாக்கம்:** வடிவம் பெற்ற அல்லது வழக்கத்திலுள்ள ஒரு பேச்சு முறைமையில் மன நிலை பின் தொடர்வதால் அமையும். இதில் இரண்டு பிரிவுகள் உண்டு.

வடிவாக்கம்

யதார்த்தம் சார்ந்து வருவது | கவிதை நடையைச் சார்ந்தும் தாள கதியைப் பின்பற்றியும் வருவது.

(தெருக்கூத்தில் விருத்தம் அகவல் போன்றன)

(அன்மோல் வெலானி : 5/10/97).

ஆய்வாளரின் காட்சியுரை

1. யதார்த்தம்: (தன் கைக் கடிகாரத்தைப் பார்த்துவிட்டுப் பார்வையாளர்களிடம்)

ஸாரி, மணி - ஆகுது. இன்னும் 10, 15 நிமிஷம் வரைக்கும் ஆகும்னு நினைக்கிறேன் இந்தக் கட்டுரையை முடிக்கறதுக்கு. இதுல நான் உங்களுக்குச் சொல்ல வரது என்னான்னா! . . . (தயக்கம் காட்டுதல்) இத்தனை பேரு மத்தியில பேசறதுங்கறதே . . . கொஞ்சம் கூச்சமா இருக்கு

- இப்படியாக அவ்வப்பொழுது ஏற்படும் மன உணர்வுகளைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறது யதார்த்த நிலை பேச்சு.

2. வடிவாக்கம்

(அ) வாங்க . . வாங்க. வாங்க. . அ -என தெரிந்தவரை வரவேற்பது.

(ஆ வணக்கம் (!) வணக்கம். . . வணக்கம் வணக்கம் - என எதிர்பாராத நண்பரைத் தொலைபேசியில் சந்திப்பது.

(இ) கரம். . . மசாலா. . . பட்டாணி சுண்டல். . . சுண்டல் - என கூவி விற்கும் போது.

இப்படியாக, பழக்கத்திலுள்ள, பண்பாட்டிலுள்ள ஒரு பேச்சு முறைமையை மீண்டும் உருவாக்கும் பொழுது மன உணர்வு பின்சென்று வடிவாக்கப்பேச்சை ஏற்படுத்தும். இது பொதுவாகத் தாள இலயத்தைப் பின்பற்றி வருவதாய் இருக்கிறது.

இருப்பினும், அன்றாடப் பேச்சு முறைமையில் இவை இரண்டும் கலந்தேயுள்ளன. மேலும் வித்தியாசம் உள்ளது என அறிய முடியாத அளவிற்கே செயல்படுகின்றன. இந்த வடிவமைப்பு மிகுந்த பேச்சு நகரப்புற மக்களை விட கிராமப்புற மக்களிடம் வெகுவாக உள்ளது.

(*ஆய்வாளரின் காட்சியுரை)

கிராமத்தில் இரு பெண்மணிகளுக்கிடையேயான பேச்சு :

என்ன . . . செத்துப் போயிட்டாளா . . . ஆங் (திகைப்பு)
என் . . . ணடி சொல். . ற . . . .. அ (துக்கம்)

மேலும், அந்த அந்த வட்டாரத்தைச் சார்ந்து அங்கு வாழும் மக்களினங்களைச் சார்ந்து அவர்கள் செய்யும் தொழில் முறையை சார்ந்து இந்தப் பேச்சு முறைமை வேறுபாடு கொண்டிருக்கும். இவை அனைத்தும் நடிகனின் கவனத்துக்கு கொண்டுவர நடிகன் நேரில் சென்று கவனித்து வந்து அந்த அந்தப் பேச்சு வழக்கைப் பயிற்சி செய்து பார்ப்பது என்பதுவும் பல தரப்பட்ட பேச்சுகள் பதிவு செய்யப்பட்டு அவைகளை நடிகன் கேட்டு உணர்ந்து பேச்சுப் பயிற்சி செய்து பார்ப்பது என்பதுவும் நவீன நாடகத்தில் நடிகன் மேற்கொள்ள வேண்டிய பேச்சுப் பயிற்சிகளாக உள்ளன.

(*ஆய்வாளரின் காட்சியுரை)

ஒரு பூம்பூம் மாட்டுக்காரன் செங்கல்பட்டு மாவட்டத்தில் கதை சொல்லும் விதம் :-

கதை

ஒன்டியா போனா நெல்லதா
துணையா போனா நெல்லதா , , (2)
துணையா போனா நெல்லது.

ஒரு ஊர்ல ஒரு ராஜன். ராஜனாயிருந்தா அவனுக்கு ஏராளமான சொத்து இருக்குது. சொத்திருக்குது கண்டுபுள்ள கெடயாது. யாரு. . . இந்த இராஜனுக்கு புள்ள கெடயாது. புள்ளயில்லாத சொத்தெல்லாம் வச்சிக்கிட்டு என்ன பலன் இருக்குது. குளம் இல்லாத ஊர்ல கொளம் வெட்டி கொடுக்கலாம். கோயில் இல்லாத ஊர்ல கோயில் கட்டிக் கொடுக்கலாம். வரவன் போறவன் தண்ணி குடிப்பான். கோயில் கட்டிக் கொடுத்தா வரவன் போறவன் கும்பிடுவான்னு சொல்லிபுட்டு சொத்தெல்லாம் வித்து எடுத்துக்கிட்டு தேசாந்தரம் போறாங்க. யாரு. . . இந்த ராஜனும் ராஜன் பொண்டாட்டியும். தேசாந்தரம் போனா. .

-இப்படியாக இந்தக் கதை தொடர்ந்து செல்கிறது. இதனில் வடிவாக்கம் என்பது மிகுந்துள்ளது என அறியப்படுகிறது.

மேலும், ஒரு நடிகனின் பேச்சு மொழி அவனின் தனிப்பட்ட மாவட்ட வழக்கு சொற்களைக் கொண்டிருக்கும். எனவே அதையும் அவன் புரிந்துக் கொள்ளவேண்டும். இதன் பிறகே பிறவட்டார வழக்குகளை

உணர்ந்து பேசுவதும் தான் படைக்கும் பாத்திரத்துக்கான பேச்சை அமைப்பதும் திறம்பட செய்யமுடியும்.

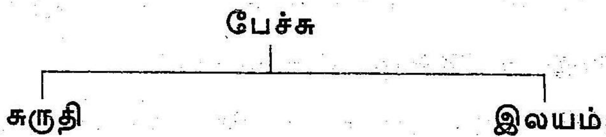
பொதுவாக நாடகப் பிரதியிலுள்ள சொற்கள் எழுத்துத்தமிழில் (உரைநடை) உள்ளதால் அதை நடிகன் பேச்சுத் தமிழுக்கு மாற்றும்போதும் அதற்கான தொனியைத் தன் பாவங்களின் மூலம் கொடுக்கும்போதும் சரியாக வருவதில்லை. ஒரு செயற்கை மொழியைப் பேசும் ஒரு போலியான தொனியே தென்படுகிறது. எனவே நாடகப் பிரதியிலுள்ள வார்த்தைகள் பேச்சு வழக்கிற்கு அந்தந்தப் பாத்திரப் படைப்பிற்கேற்ப நடிகனால் மாற்றிக் கொள்ளப்படவேண்டும்.

இதனையே திரு. அன்மோல் வெலானி குறிப்பிடுகையில் "நாடகப்பிரதியிலுள்ள வரிகளுக்குக் கவனத்தை வைத்து நடிப்பது என்பது நடிகனுக்குக் கடினமானது. மேலும் அது சரியான முறையாகாது. எனவே, நடிகன், தனக்குக் கொடுக்கப்பட்டக் காட்சி நிகழ்வில் பிரதியின் வரிகளை, தான் தன் வழியில் நிகழ்த்திக் காட்டுவது என்பதே சரியானது. மேலும் பேச்சு முறைமை அப்பொழுது தான் நாடகத்தின் போக்கை (Dramatic development) எடுத்துக் கொள்ளும்" என்கிறார் (5-10-97).

நாடக வசனங்களைத் தன் சிந்தனை கற்பனைகளைக் கொண்டு திட்டமிட்டுக் கொள்வது என்பது இயலும். இதற்குச் சில குறியீடுகள் பழக்கத்தில் உள்ளன. அவை நிறுத்தம் | (phrase) வேகம் → (Pace); அழுத்தம் — (Pressure); ஏற்ற இறக்கம் // (Pitch); வலிமை >< (Power) என்பன. இக்குறியீடுகள் மேலை நாட்டில் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடக வரிகளை நடிகன் பேச்சுப் பயிற்சி செய்ய பயன்படுத்தப்பட்டன என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இதன்வழி நாடகப்பிரதியின் வரிகளை எப்படி பேசப்போகிறோம் என்பதைத் திட்டமிட்டுக் கொள்ளலாம். அதாவது எந்தெந்த இடங்களில் நிறுத்திப் பேசுவது, எந்த இடத்தில் ஏற்ற இறக்கம் தருவது என்பது போல பிறவும்.

IV பேச்சைப் பற்றிய அறிவியல் அணுகுமுறைமை

பேச்சு என்பது அர்த்தம் சார்ந்த வார்த்தைகளும் அர்த்தப்படாத ஒலிகளும் சேர்ந்த ஒன்று. இதன் மூலக்கூறுகள் சுருதியும் இலயமும் ஆகும்.



தொனியைத்தரும் சொற்களின் கூட்டமைப்பு (Tonal organisation of words)	வேகக் கட்டுப்பாட்டைப் பெறும் சொற்களின் கட்டமைப்பு (Temporal organisation of words)
1. ஸ்வரம் (Pitch) (அ) ஸ்திரமானது/சமமானது (ஆ) மேல் - கீழ் (இ) ஏற்றம் (ஈ) இறக்கம் (உ) அலைவு (ஸ்திரமின்மை) (ஊ) கலவை (Mixed) 2. பொருண்மை (Volume) (அ) மென்மை - கடுமை (Soft - Hard) (ஆ) ஸ்திரமானது/சமமானது (இ) ஏற்றம் (ஈ) இறக்கம் (உ) அலைவு (ஸ்திரமின்மை) (ஊ) கலவை (Mixed) 3. தொனி (Texture) 4. வடிவமைப்பு	1. தாளகதி/தாளகதியற்ற/உள்ளார்ந்த தாளகதி 2. தொடர்வு/விட்டுவிட்டு வருவது (அ) தாளகதி/தாளகதியற்ற/ உள்ளார்ந்த தாளகதி 3. வேகம் (அ) குறைவு - அதிகம் (Slow-Fast) (ஆ) சம காலத்தில் வருவது - விட்டுவிட்டு வருவது (Regular - Irregular) (இ) வேகம் கூடுவது- வேகம் குறைவது (Increase-decrease) (or) (Acceleration-Declaration)

இப்படியாக வகைப்படுத்தப்படும் இலயமும் சுருதியும் **அழுத்தி வலியுறுத்தல்** (Stress) என்பதை ஒரு முக்கிய அம்சமாகக் கொண்டுள்ளன. மேலும் இந்த அழுத்தி வலியுறுத்தும் தன்மை பொருண்மை மற்றும் நிறுத்தம் (மௌனம்) என்பதை உள்ளடக்கியது (அன்மோல் வெலானி : 20-9-97).

மேற்கண்ட பேச்சைப்பற்றிய அணுகுமுறையைக் கைக்கொண்டு 1. யதார்த்தம், 2. வடிவாக்கம் என்ற இரண்டு முறைகளையுமே ஒரு பேச்சு முறைமைக்குத் திட்டமிட முடியும்.

இத்தன்படி பயிற்சியை மேற்கொள்ளும் போது 1. அர்த்தம் சாராத ஒலியில் மட்டும் பயிற்சி செய்வது என்பதுவும், 2. அர்த்தம் சார்ந்து அதாவது ஒரு நிகழ்வைக் கற்பனை/சிந்தனையில் எடுத்துக் கொண்டு அதனில் சொற்களைச் சார்ந்தும் சொற்களில்லாமல் அர்த்தப்படும் ஒலியைச் சார்ந்தும் பயிற்சி செய்வது என்பது கவனத்தில் கொள்ளப்படுகிறது.

(*செய்து காண்பிப்பு-ஆய்வாளர்)

சுருதியில் முதல் அம்சமான ஸ்வரஸ்தானம் (Pitch) பேச்சுப் பயிற்சியில் எவ்வாறு அணுகலாமென காண்போம்.

ஸ்திரமானது/சமமானது

1. **அர்த்தம் சாராத ஒலியில்**

க.....க, க, க, க, க, க

ப.....ப, ப, ப, ப, ப, ப

2. (அ) **அர்த்தம் சார்ந்த வார்த்தையில்**

உ-ள்-ளே வ-ர-லா-மா

வெ-ளி-யே போ-லா-மா

(உள்ளே/வெளியே செல்ல காத்திருப்பவர் அதிகாரத்துடன் கேட்பது)

(ஆ) **அர்த்தம் சார்ந்த ஒலியில்**

அ-அ-அ-அ-அ (வாயில் நீரை அடக்கி வைத்திருப்பவர் உள்ளே வர கேட்பது என்ற கற்பனையில்

ஏற்றம் + இறக்கம்

1. **அர்த்தம் சாராத ஒலியில்**

சங்கு ஊதுவது போல் கீழிருந்து மேல்

சங்கு அடங்குவது போல் மேலிருந்து கீழ்

2. **அர்த்தம் சார்ந்த வார்த்தையில்**

(அ) அவன...கிணத்...துல விழப்போறான் (ஏற்றம்)

விழுந்து...ட்...டான்...ஹ (இறக்கம்)

(ஆ) அர்த்தம் சார்ந்த ஒலியில்

அ. . அ. . . . ஆ. . ஆ. . . ஆ.

ஆ. . ஆ. . அ. . அ. . அ

(மேற்கண்ட நிகழ்ச்சியான கிணற்றில் விழப்போவதை அதிர்ச்சியில் சொல்லல்)

இது போல சுருதியிலுள்ள மற்ற அம்சங்கள் பயிற்சிக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இதில் பொருண்மை என்பது ஒலியின் அளவை பெரியது சிறியது என உள்ள பருமனைக்குறிக்கும். தொனி என்பது பலகுரல் நிகழ்ச்சிப்போல குரலை உதரவிதானத்திலிருந்து உச்சந்தலை வரை உள்ள மார்புபகுதி, குரல்வளைப்பகுதி மற்றும் தலைப்பகுதியில் உள்ள காற்றுப் புகும் வெற்றிடங்கள் (cavities) இவற்றை ஒத்ததிர்வு அடையச் செய்தல் (Resonation) என்ற முறைமையில் பயன்படுத்தி, பேச்சை மேற்கொள்வது ஆகும். வடிவமைப்பு என்பது ஸ்வரம், பொருண்மை, தொனி இவற்றின் கலவையாக வரும்.

இனி, அதுபோல் இலயத்தின் பாங்கை எடுத்துக் கொள்வோமேயாயின்,

1. சமதாள கதி

இரண்டு எழுத்துக்களுக்கு அல்லது சொற்களுக்கு அல்லது வரிகளுக்கு உள்ள இடைவெளி (காலம்) சமமாக வருதல்.

(*செய்து காண்பிப்பு... ஆய்வாளர்)

1. அர்த்தமில்லா ஒலியுடன்

ஒ-ஒ-ஒ-ஒ-ஒ என ஏகதாளத்தில் சொல்லிக் கொண்டே போவது.

2. அர்த்தமுடைய சொல்லில்

(அ) நே-ரா-போ-வா-த
என தொலைவில் இருக்கும் சிறுவனுக்கு அறிவுறுத்துவது.

(ஆ) அர்த்தமுடைய ஒலியில்....
ஒவ்! ஒ! ஒவ்! ஒ! ஒ - பேச்சுவராத ஒருவர் தொலைவில் நிற்கும் சிறுவனுக்கு அறிவுறுத்துவது.

2. சமமற்ற தாளகதி

இரண்டு எழுத்துக்களுக்கு அல்லது சொற்களுக்கு அல்லது வரிகளுக்கு இடையே உள்ள கால இடைவெளி சீராக இல்லாமல் ஒழுங்கற்று இருப்பது.

எடுத்துக்காட்டாக : மன நிலை சரியில்லாத ஒருவரின் பேச்சு.

3. உள்ளார்ந்த தாளகதி

தன் மன உள் ஒட்ட சிந்தனை வழி அல்லது உணர்வின் வழி நின்று ஒரு பேச்சைச் செயல்படுத்துவதாக அமையும். அதாவது இலயத்தின் ஒட்டமுள்ள இடைவெளிகளைக்கொண்டு பேச்சு அமையும்.

(*செய்து காண்பிப்பு - ஆய்வாளர்)

எல்லாமே விதிப்படித்தான் நடக்கும்னு இருந்திச்சின்னா! எதுக்காக மனுஷன் வாழனும் !! செத்துப்போலாம். விதியும்... ம்...ம் இதுவும்.

-விதியைப் பெரிதென மதித்து ஏமாந்த ஒருவனிடம் நண்பன் கோபமாக பேசுவது.

இப்படியாக லயத்திலுள்ள மற்ற பாகங்களுக்கும் பயிற்சிகள் தனித்தனியே மேற்கொண்டு பேச்சின் அணுகுமுறை முறையாக அறியப்படுகிறது. பின்னர் சுருதியும் இலயமும் பல்வேறு கூட்டமைப்பில் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டு, பேச்சுப்பயிற்சி முறைமை மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

(எ-கா) சமதாள கதியில் ஸ்வரஸ்தானம் கீழிறங்கி வருவதுபோலவும் அதேசமயம் பொருண்மை கூடுவது போலவும் பயிற்சி செய்தல்.

இப்படியான பயிற்சிகளின்வழி நடிகன் பேச்சினில் தனக்கு இருக்கும் கூச்சங்களையும் (Inhibitions) இறுக்கங்களையும் (Blocks) தவிர்த்துக் கொள்ள முடியும்.

பிறகு நம் அன்றாடப் பேச்சு வழக்கை ஒரு நடிகன் கைக்கொள்ளும் போது அறிய வேண்டிய மற்றொன்று; அன்றாடப் பேச்சுவழக்கில் பேச்சுக்கு இடையே வரும் நிறுத்தம், இடைவெளி, இலயம் என்பதெல்லாம் ஒரு தனிப்பட்ட மனிதனின் மூச்சுக் காற்றின் ஆளுமையைப் பொறுத்தும் அதனூடான உணர்ச்சியின் போக்கைப் பொறுத்தும் அமையும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதுதான் நடிகனுக்கு நாடகப்பிரதியின் வரிகளைப் பேச்சு வரியாக மாற்றும் மந்திரத் தன்மையைக் கொடுக்கிறது.

(*செய்து காண்பிப்பு - ஆய்வாளர்)

(எ.கா) கீழ்க்காணும் வரிகளை எடுத்துக்கொள்வோம்.

நீ | எங்க | போகுற ● இப்படியே | சொல்லாம | போயிகிட்டே |
இருந்தா | என்ன | அர்த்தம் ● | | ஒன்னு நீ | சொல்லிட்டுப் | போ அல்லது |
எழுதி வைச்சிட்டு | போ ● | இதெல்லாம் | சரிவராது ● | |

குறிப்பு : ● கொடுக்கப்பட்ட நிறுத்தங்கள். | , | நடிகன் கையாளும் நிறுத்தங்கள்.

இது போன்று பல நேரங்களில் ஒரு பாத்திரம் தனது மன நிலையைச் சார்ந்து பேசும்போது வெவ்வேறான இடங்களில் நிறுத்தங்கள் அமைந்து பேச்சு முறைமையைச் சிறப்புறசெய்யும். மேலும், எல்லா இடங்களிலும் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் நிறுத்தங்களைப் பயன்படுத்தக் கூடாது என்பது சட்டமில்லை. ஓரிரு இடங்களில் அவசியமானால் பயன்படுத்திக்கொள்ளலாம். இப்படியாக இந்த முறைமை ஒரு பாத்திரத்துக்கான பேச்சுத் தன்மையைத் திட்டமிட உதவுகிறது.

V. நாடக நிகழ்வில் பேச்சு நடிகனுக்கான சங்கீதம்

பொதுவாக யதார்த்தப் பேச்சில் பலவித உள்ளர்த்தங்களும் (Nuances) வடிவாக்கப்பேச்சில் பலவித அர்த்தங்களைத் தாண்டிய உணர்வு வெளிப்பாடுகளும் இருக்கின்றன. எனவே இவைகளைப் பேச்சினில் கைக்கொள்ள, ஒரு சங்கீதக் கச்சேரிக்காகப் பாடகன் மேற்கொள்ளும் சாகித்யம், சுரப்படுத்தல், சாதகம், கச்சேரி மற்றும் மனோதர்மம் என்ற படிநிலைகளை நடிகனும் பயிற்சியினால் பெற வேண்டும். அதாவது நடிகன் தனது வசனங்களைத் திட்டமிட்டுக் கொள்ளுதல் (சாகித்யம் -Text), திட்டமிட்டதைப் பேசிப்பார்த்து ஒரு

அமைப்பைப் பெறுதல் (சுரப்படுத்தல் -Notations), பெற்ற அமைப்பைத் திரும்பத் திரும்பப் பயிற்சி செய்து பாடமாக்கிக் கொள்ளுதல் (சாதகம்-Practice), பின் அதனை நாடகத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டல் (கச்சேரி-Performance), நிகழ்த்தும்போது தோன்றும் கற்பனை சிந்தனைகளுக்கு இடமளித்துச் செம்மையுறச் செய்தல் (மனோதர்மம் - Creative) என இப்படியாகச் சாதிப்பதை வழக்கப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் (ந. முத்துசாமி : 12-11-97).

VI. ஆய்வாளரின் கருத்து

நவீன நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் எப்போதும் புதுமையை நாடுவதாக இருந்து வருகிறது. நேற்றைய புதுமை இன்றைக்குப் பழமையாகிவிடுகிறது. எனவே, புதுமை எப்போதும் நிகழ்காலத்தைச் சார்ந்த எதிர்கால நோக்கை உடையது எனலாம். இதில் நடிகனின் கடமை என்பது புதிய புதிய மாறுபாட்டை அதன் அர்த்தத்தைச் சார்ந்தும் தன் உணர்வைச் சார்ந்தும் படைத்துக் கொண்டே செல்லும் திறமையைப் பெற முயற்சிப்பது ஆகும்.

நடிகனின் பேச்சு என்பது ஒரு கதாபாத்திரத்தின் மன நிலையை, அப்பாத்திரத்தின் தன்மையை, அதன் வாழ்க்கை நோக்கை, சமூகத்தில் அப்பாத்திரம் ஏற்படுத்திக்கொண்டுள்ள சுயமதிப்பீட்டை, இன்னும் பிற அம்சங்களை வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாக விளங்குவது. இப்பேச்சில் சாதாரண மக்களைக் காட்டிலும் நுண்ணித்துணர்ந்து பேசும் அறிவையும், பல பார்வையாளர்கள் கூடியுள்ள அரங்கில் அனைவருக்கும் கேட்குமாறு பேசும் ஆற்றலையும் பெற்றிருப்பது நடிகனின் பேச்சுப் பயிற்சிக்கான அடிப்படைத் தேவையாகும்.

இந்த ஆளுமையைப் பெற ஒரு நடிகன்,

1. பேச்சைப் பற்றிய அணுகுமுறை அறிவைப் பெறுவது
2. அன்றாடச் சமூக மக்களிடையே காணப்படும் பேச்சிலுள்ள அம்சங்களைப் பற்றிய தெளிவான நோக்கைப் பெறுவது
3. தம் மரபு சார்ந்த அரங்கக் கலைகளில் வழங்கி வரும் பேச்சுப் பற்றிய ஆய்வை மேற்கொள்வது

என மூன்று நிலைகளில் நின்று செயற்பட வேண்டும் என்பது இக்கட்டுரை வாயிலாக அறியப்படுகிறது.

முடிவுரை

தமிழ் மொழியைக் கைக்கொள்ளும் அடிப்படை அறிவை ஒரு நடிகன் தொல்காப்பியத்தின் பிறப்பியலிலிருந்து கற்க வேண்டிய

அவசியமுள்ளது. மேலும், நடிகன் தனது குரல் பயிற்சியையும் பேச்சுப் பயிற்சியையும் நம் மொழி சார்ந்து அதன் இலக்கண இலக்கியங்களை அறிந்து மேற்கொள்ள வேண்டிய கடமையும் உள்ளது. முக்கியமாக நாடகத்தின் மூலம் நல்ல தமிழ் நடிகனின் வழிப் பொதுமக்களை சென்றடையும் வாய்ப்பும் உள்ளது.

எனவே, நவீன நாடக நடிகனுக்குப் பேச்சுப் பயிற்சி மிக அவசியமானது,

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. அழகப்பன், ஆறு., **தமிழ் நாடகம் - தோற்றமும் வளர்ச்சியும்,** அண்ணாமலைப்பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம், 1987.

நேர்காணல்

1. அன்மோல் வெலானி (45+) இயக்குநர் IFA, கூத்துப்பட்டறை, சென்னை, (20-9-97) மற்றும் (5-10-97).
2. புரிசை கண்ணப்ப தம்பிரான் (90+), தெருக்கூத்துக் கலைஞர், கூத்துப்பட்டறை, சென்னை (4-11-97).
3. ந. முத்துசாமி (61+), இயக்குநர், கூத்துப்பட்டறை, நவீன நாடகக்குழு, சென்னை (12-11-97).

தமிழகத்தில் பெண் சிறுதெய்வ வழிபாடு - ஆய்வு

ஆறு. இராமநாதன்

தமிழகத்தில் சிறுதெய்வங்களைப் பற்றிய தகவல்களைச் சேகரிக்கும் பணி 1713இல் பார்த்தலோமியஸ் சீகன் பல்க் என்னும் செருமானியப் பாதிரியாரால் தொடங்கப்பட்டது. இவர் தமிழகம் மற்றும் கேரளத்தில் வழிபடப்படும் தெய்வங்களைப்பற்றிய விவரங்களைத் தொகுத்து **மலபார் மக்கள் கடவுளரின் குடிவழிப் பட்டியல்** என்னும் நூலை எழுதினார். இந்நூல் 1867இல் அச்சிடப்பட்டதாக அறிய முடிகிறது. பின்னர் ஹென்றி ஒயிட் ஹெட் (Ist 1921, 1983) The Village Gods of South India என்னும் தலைப்பிலும் டபிள்யு. டி. எல்மோர் (1913) Dravidian Gods in Modern Hinduism என்னும் தலைப்பிலும் தென்னிந்தியக் கிராம தெய்வங்களைப்பற்றிய விவரங்களைத் தொகுத்து ஆராய்ந்தனர். தமிழகம் உள்ளிட்ட தென்னிந்தியச் சிறு தெய்வங்களைப் பரவலாக ஆராய்ந்த இவர்கள் தென்னிந்தியச் சிறுதெய்வங்களுள் பெண் தெய்வங்களே மிகுதியாக உள்ளன என்னும் தகவலைத் தந்தனர்.[1]

1982-84களில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் ஊராய்வுத் திட்டம் வாயிலாகத் தஞ்சை, திருச்சி மாவட்டங்களின் அனைத்து ஊர்களைப் பற்றிய விவரங்களைச் சேகரித்தபோது சிறுதெய்வங்களைப் பற்றிய தகவல்களும் சேகரிக்கப்பட்டன.[2] இத்தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பார்க்கும்போது இம் மாவட்டங்களிலும் ஆண் சிறு தெய்வங்களைவிடப் பெண் சிறுதெய்வங்களே மிகுதியாக உள்ளன.[3] வழிபாட்டிடங்களைக் கணக்கில் கொண்டால் பெண் சிறுதெய்வ வழிபாட்டிடங்களே மிக அதிகமாக உள்ளதைக் காண முடிகிறது.[4] கொங்கு நாட்டில் களப்பணி மேற்கொண்ட க. கிருட்டினசாமி (1980 : 3), நெல்லை மாவட்டத்தில் களப்பணி மேற்கொண்ட ச. கணபதிராமன் (1986 : 20), நெல்லை மாவட்ட விளாத்திகுளம் வட்டத்தில் உள்ள 249 ஊர்களுள் 247 ஊர்களில் களப்பணி மேற்கொண்ட துளசி. இராமசாமி (1985 : 28-29, 159), மதுரை மாவட்ட நாட்டுப்புறத் தெய்வக் கதைகளைச் சேகரித்த தே. ஞானசேகரன் (1992) ஆகியோரும் பெண் சிறுதெய்வங்களே மிகுதியாக வழிபடப்படுகின்றன என்னும் கருத்தைக் கூறியுள்ளனர். இவ்வாறு பெண் தெய்வங்கள் மிகுதியான எண்ணிக்கையிலும் மிகுதியான இடங்களிலும் வழிபடப்படுவதற்கான காரணம் என்ன? இவ்வினாவின் முதல்பகுதிக்கு ஆய்வாளர்கள் சிலர் விடை கூறியுள்ளனர். டபிள்யூ.டி. எல்மோர்

(1984:152-53) பின்வரும் கருத்தினைக் கூறியுள்ளார்.

''திராவிடத் தெய்வங்கள் பெண்களாக இருப்பதற்குரிய காரணங்கள் என்ன? இதற்குச் சிறப்பான காரணங்கள் ஒன்றுமில்லை. யாரும் விரும்பாத குணங்களையே இப்பெண் தெய்வங்கள் கொண்டிருக்கின்றன. பொறாமை, சச்சரவு செய்யும் மனப்பான்மை பெற்ற குணங்களையே கொண்டிருக்கின்றன.

தென்னிந்தியாவில் வாழும் திராவிடப் பெண்கள்தாம் ஆண்களைவிடக் கெட்ட வார்த்தைகளையும் வசைமொழிகளையும் பேசுபவர்களாக இருக்கிறார்கள். அவர்கள் வாய் திறந்தால் ஆண்கள் அருகில் நிற்க முடியாது. அடங்கியிருந்தவர்கள் வாய் திறந்தால் இப்படித்தான் இருக்கும்போலும். ஆரியர்களும் முகமதியர்களும் ஆதிக்கம் செலுத்தியதால் இப்பெண்கள் அடக்கப்பட்டிருந்தார்கள். இருந்தபோதும் அவர்கள் முன்பு நடப்பதுபோலவே இருந்தார்கள். அவர்களின் வசவும் சாபமும் உலகறிந்தவை. விடுதலையும் ஆவியின் ஆற்றலும் அடைந்தவுடன் அவர்கள் இன்னும் கொடூரமாகக் காட்சியளிக்க ஆரம்பித்தனர். இதனால்தான் ஆண்களின் ஆவியைவிடப் பெண்களின் ஆவி கொடூரமாகக் காட்சியளிக்கிறது."

எல்மோரின் இக்கருத்தினை எடுத்துக்காட்டும் துளசி. இராமசாமி (1985:140-41) இதற்கு உடன்பட்டு மேலும் விளக்கம் தருகிறார். ஆண்களைவிடப் பெண்கள் உணர்ச்சி வசப்படக்கூடியவர்கள் என்றும் கணவனுக்கு அடங்கி, சமுதாயத்துக்கு அடங்கியிருக்கும் அவர்களின் ஆவி, கோபாவேசமாக மாறிப் பழிவாங்கத் தூண்டி விடுகிறது என்றும் விளக்குகிறார்.

தமிழர்கள் பெண்களை மதிப்பவர்கள். ஆதலால் பெண் தெய்வங்களை மிகுதியாக வழிபடுகின்றனர் என்ற கருத்தும் நிலவுகிறது.

பெண் தெய்வங்கள் மிகுதியான எண்ணிக்கையில் காணப்படு வதற்கும் மிகுதியான இடங்களில் வழிபடப்படுவதற்கும் மேற்கூறப்பட்ட காரணங்கள் பொருந்துமா?

இந்த வினாக்களுக்கு விடை காண சிறுதெய்வங்களின் தோற்றம் குறித்த கதைகள் நமக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றன. தே. ஞானசேகரன் (1992) பதிப்பித்துள்ள **நாயக்கர் காலம்-நாட்டார் தெய்வக் கதைகள்**[5] என்னும் நூலினை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கண்ட வினாக்களுக்கு விடைகாண முயலலாம். தெய்வத் தோற்றக் கதைகளைப் பலரும் சேகரித்துள்ளனர்.[6] ஆயினும் இந்நூல் ஒன்றே அத்தகைய கதைகளை மட்டுமே கொண்ட தனிநூலாகக் காணப்படுகிறது. மதுரை மாவட்டத்தின்

ஐம்பத்தேழு ஊர்களில் பத்தொன்பது சாதிகளைச் சேர்ந்த எழுபத்து நான்கு தகவலாளர்களிடமிருந்து களப்பணியில் பதிவு செய்யப்பட்ட 94 கதைகள் நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. இக்கதைகளில் 116 தெய்வங்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இத்தெய்வங்களை 1) இயற்கை மற்றும் விலங்கு வழிபாடு, 2) ஆவி/முன்னோர் வழிபாடு என்று இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம், மேற்கண்ட நூலிலுள்ள சிறுதெய்வங்களின் எண்ணிக்கை பின்வருமாறு காணப்படுகிறது.

1, இயற்கை/விலங்கு வழிபாடு

மர வழிபாடு	....	1
பாம்பு வழிபாடு	....	2
ஊற்று வழிபாடு	....	1

2. ஆவி/முன்னோர்

ஆண் தெய்வங்கள்	....	44
பெண் தெய்வங்கள்	....	68
ஆக மொத்தம்	....	**116**

இயற்கை மற்றும் விலங்கு வழிபாடு மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலும் ஆவி/முன்னோர் வழிபாடு மிக அதிக அளவிலும் காணப்படுவதை இதன் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம். இதனாலேயே சிறுதெய்வ வழிபாடு என்பது இறந்தோர்/ஆவி வழிபாடு என்ற கருத்து, பலராலும் தொடர்ந்து சொல்லப்பட்டு வருகிறது.[7] அவ்வகையில் சிறுதெய்வ வழிபாட்டில் ' இறப்பு' முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஒவ்வொரு நாளும் ஆயிரக்கணக்கில் மக்கள் இறந்து கொண்டிருக்க ஒரு சிலர் மட்டும் சிறுதெய்வமாக்கப்படுவதேன்? இதற்கு ஏதேனும் விதிமுறைகள் செயல்படுகின்றதா? நம் ஆய்வுக்குரிய தெய்வத் தோற்றக் கதைகளை நோக்கியபோது முப்பது கதைகளில் இறப்புக் குறித்த செய்திகள் காணப்படவில்லை. அவற்றைப் பின்வருமாறு பிரித்துச் சுட்டலாம் :

	ஆண் தெய்வங்கள்	**பெண் தெய்வங்கள்**
பிறப்பிலேயே கடவுளாகக் கூறப்படுபவை	3	2
பிடிமண் தெய்வங்கள்[8]	8	1
பூமியிலிருந்து/பெட்டியிலிருந்து மற்றும் பிற வழிகளில் கண்டெடுக்கப்பட்டவை	4	7
இறப்பு பற்றிய விவரம் இல்லாதவை	5	-

இவற்றுள் பிடிமண் கோயில்களை உடைய தெய்வங்களையும் கண்டெடுக்கப்பட்ட தெய்வங்களையும் பொறுத்தவரை முயற்சி செய்தால் அவற்றின் வரலாற்றை அறிய இயலும். ஆயினும் இக்கட்டுரைக்காக அத்தகைய முயற்சிகள் எதுவும் மேற்கொள்ளப்படவில்லை.

நாம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 116 தெய்வங்களுள் இயற்கை, விலங்கு வழிபாடு, இறப்புப் பற்றிய விவரங்கள் இல்லாதவை ஆகிய 34 தெய்வங்கள் தவிர்த்த ஏனைய 82 தெய்வங்களுக்கு இறப்புக் குறித்த விவரங்கள் காணப்படுகின்றன. அவ்விவரங்களைத் தொகுத்து நோக்கும்போது கொலை, தற்கொலை, விபத்து, இயற்கை என்ற நான்கு வகையான இறப்புகளைக் காணமுடிகிறது. இதன் விவரங்களைப் பின்வரும் பட்டியல் வாயிலாக அறியலாம்.

இறந்த முறை	ஆண் தெய்வம்	பெண் தெய்வம்
1. கொலை		
1.1. போர் செய்யும்போது கொல்லப்படல்	4	-
1.2. திருடன் என்று தவறாகக் கொல்லப்படல்	2	-
1.3. உயர்சாதிப் பெண்ணை மணந்ததால் கொல்லப்படல்	3	-
1.4. கலப்புக் காதலால் ஏற்பட்ட சாதிக்கலவரத்தில்	2	-
1.5. மந்திரவாதி-இவனால் தீங்குவரும் என்று சந்தேகித்துக் கொல்லப்படல்	1	-
1.6. தெய்வப்பிறவி என நினைத்துக் கொல்லப்படல்	1	-
1.7. முனி அடித்துக் கொல்லல்	1	-
1.8. திருட்டுக் கூட்டத் தலைவன் மற்றும் இரவுடி அடித்துக் கொல்லப்படல்	2	-
1.9. நடத்தையில் சந்தேகம் காரணமாகக் கொல்லல்	-	2
1.10. கர்ப்பிணியாக்கிக் கொல்லல்	-	1
1.11. கட்டாயமணத்தை மறுத்ததால் தந்தை மகளைக் கொல்லல்	-	1
1.12. பிற ஆடவரை மனத்தால் நினைத்ததால் கொல்லல்	-	3

இறந்த முறை	ஆண் தெய்வம்	பெண் தெய்வம்
2. தற்கொலை		
2.1. வயிற்றுவலி தாங்காமல் தூக்கிட்டு இறத்தல்	1	-
2.2. கொலையைப் பார்த்துத் துயரம் தாங்காமல் தற்கொலை	3	3
2.3. தீயில் விழுந்திறத்தல்		
2.3.1. கற்பைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள	-	9
2.3.2. விருப்பமற்ற மணத்திலிருந்து தப்ப	-	8
2.3.3. கலப்பு மணத்தால் கணவன் கொல்லப்பட்டதால்	-	8
2.3.4. கணவனை இழந்து உடன்கட்டையேறல்	-	3
2.3.5. சாதி வேறுபாட்டால் கோயிலுக்கு வரக்கூடாது என்றதால்	-	1
2.3.6. தீக்குளிப்புக்கான காரணம் தெரியவில்லை	-	1
2.4. கலப்புக் காதலால் கலவரம் ஏற்படத் தன்னால்தான் கலவரம் ஏற்பட்டதென்று தற்கொலை	-	1
2.5. கிழிந்த உடையுடன் வீடு திரும்ப அவமானப்பட்டுத் தற்கொலை	-	1
2.6. கோயிலில் முதல் மரியாதை கிடைக்காததால் தற்கொலை	-	1
2.7. மலடி என்பதால் தற்கொலை	-	1
2.8. தற்கொலைக்கான காரணம் தெரியவில்லை	-	1
3. விபத்து		
3.1. ஆற்றுவெள்ளத்தில் மற்றும் கிணற்றில் மூழ்கி இறத்தல்	1	3
3.2. பாம்பு கடித்து இறத்தல்	2	1
3.3. உணவு விக்கி இறத்தல்	-	2
3.4. தீ விபத்தில் இறத்தல்	-	1
3.5. திருவிழாக் கூட்டத்தில் சிக்கி இறத்தல்	-	1
4. இயற்கை		
4.1. முனிவர் இறத்தல்	1	-
4.2. குருசாமி இறத்தல்	1	-

இறந்த முறை	ஆண் தெய்வம்	பெண் தெய்வம்
4.3. உண்பதைப் பிறர் பார்த்தால் இறப்பவர்-அவ்வாறே இறத்தல்	1	-
4.4. பருவமடையும் வயதில் இறத்தல்	-	1
4.5. உடல்நலமின்றி இறத்தல்	-	1
4.6. நிறைமாத கர்ப்பிணி இறத்தல்	-	1
	26	56

இந்த அட்டவணையை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கினால் அனைத்து இறப்புகளுக்கும் ஒரு பொதுத்தன்மை காணப்படுகிறது **அகாலமரணம்** என்பதே அது. பிரிவு 4.1, 4.2 இரண்டும் விதிவிலக்கு. ஆயினும் முனிவர் (4,1) தூக்கிட்டு இறந்ததாகவும் ஒரு கதை வடிவம் கிடைக்கிறது என்பதை மனத்தில் கொள்ளலாம். அகால மரணமடைந்தோர் ஆவி அவர்களுக்கு விதிக்கப்பட்ட நாள்வரை சுற்றிக் கொண்டேயிருக்கும் என்னும் நம்பிக்கையும் அந்த ஆவி தங்களுக்குத் தீங்கு எதுவும் செய்து விடாமலிருக்க அதனைத் திருப்திப்படுத்த வேண்டும் என்னும் கருத்தும் இத்தகைய சிறுதெய்வ வழிபாடுகள் உருவாகக் காரணமாக உள்ளன என்பதை அறியலாம். நல்லவர்கள், சமுதாயத்துக்கு நல்லது செய்தவர்கள் வழிபடப்படுவார்கள் என்பது போன்ற காரணங்கள் இரண்டாம் பட்சமே.

இனி கட்டுரையின் தொடக்கத்தில் எழுப்பிய வினாக்களுக்கான விடை காண முயலலாம். அட்டவணையை நோக்கினால் விபத்து மற்றும் இயற்கை மரணங்கள் ஆண், பெண் இரு சாராருக்கும் பொதுவாகவே உள்ளன. ஆனால் கொலை மற்றும் தற்கொலையை நோக்கும்போது அதற்கான காரணங்கள் ஆழ்ந்த சிந்தனைக்கு உரியவையாக உள்ளன.

ஆண்கள் கொலை செய்யப்பட்டதற்கு, போர் (1.1), திருடன் என்ற சந்தேகம் (1.2), கலப்புமணம் (1.3,1.4), மூடநம்பிக்கை (1.5-1.7), தீமை செய்வோர் (1.8) என்று பல காரணங்கள் இருந்தாலும், பெண்கள் கொலை செய்யப்பட்டதற்கு ஆணாதிக்கச் செயற்பாடுகளே காரணம் என்பதை உணர முடிகிறது.

தற்கொலைகளுக்கான காரணங்களும் ஆழ்ந்த சிந்தனைக் குரியவையாக உள்ளன. வயிற்றுவலி காரணமாகத் தற்கொலை செய்து கொள்வது பொதுவானது. இளகிய மனம் காரணமாகத் தற்கொலை (2.2) ஆண், பெண் இரு சாராருக்கும் பொது, சாதிவெறி காரணமான பாதிப்புகள் (2..3.3, 2.3.5, 2.4) இரு சாராருக்கும் பொதுவாயினும் அதனால் பாதிக்கப்பட்ட

பெண்களே வழிபடும் தெய்வங்களாக உள்ளனர். ஆண்களைவிட இவர்களின் பாதிப்பு மிகுதி என்பது காரணமாக இருக்கக்கூடும். பாலியல் வன்முறை (2.3.1) உள்ளிட்ட ஆணாதிக்கச் சமூக நெறிமுறைகளால் (2.3.2, 2.3, 4, 2.4, 2.5, 2.7) பெண்கள் மிகுதியான பாதிப்புக்குள்ளாகின்றனர் என்பதைத் தரவுகள் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

நம் ஆய்வுக்குரிய தெய்வத் தோற்றக் கதைகள் "அடித்தள மக்களின் வரலாறுகளையும் அவர்களுக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகளையும் அநீதிகளையும் தன்னுள் பதிவு செய்து வைத்திருக்கும் வரலாற்று ஆவணங்கள்" என்று தே. ஞானசேகரன் (1992; vii) குறிப்பிடும் கருத்துச் சரியானதே. அத்துடன் அவ்வாறு பாதிப்புக்குள்ளானவர்களுள் பெண்களே அதிகம் என்பதும் அதற்கு ஆணாதிக்கமும் அதன் சமூக நெறிமுறைகளுமே பெரிதும் காரணமாக உள்ளன என்பதுவும் நம் தரவுகள் வழி அறியலாகும் செய்திகளாகும். பாதிப்புக்குள்ளான மக்களுள் பெண்களின் தொகை அதிகமாக இருப்பதே பெண் தெய்வங்கள் ஆண் தெய்வங்களைவிட அதிகமாக இருப்பதற்கான காரணம் என்ற கருதுகோளுக்கும் நாம் வரமுடிகிறது. இக் கருதுகோள் பரிசோதிக்கப்பட வேண்டும்.

வெவ்வேறிடங்களில் தோன்றும் வழிபாடுகள் காலப்போக்கில் ஒரு சில தெய்வங்களோடு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன. சான்றாக அம்மைநோயில் இறந்த சிறுமி பாடைகட்டி மாரியம்மனாக (வலங்கைமான்) மாறியுள்ளது. இதுபோன்று வெவ்வேறு தெய்வங்கள் மாரியம்மனோடும் காளியம்மனோடும் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன. இத்தகைய நிலை காரணமாகவே பெண் தெய்வ வழிபாட்டிடங்கள் மிகுந்த அளவில் காணப்படுகின்றன என்ற முடிவுக்கு வர முடிகிறது.

பெண் தெய்வங்கள் மிகுதியாக இருப்பதற்கு எல்மோர் கூறிய காரணங்கள் பெண்களை இழிவுபடுத்தும் ஆணாதிக்கச் சிந்தனையேயன்றி வேறல்ல. பெண்களை மதிப்பதால்தான் பெண் தெய்வங்கள் மிகுதி என்ற கருத்தும் போலியானதே என்பதையும் இத் தரவுகள் நமக்கு உறுதிப்படுத்துகின்றன.

குறிப்புகள்

1. நா. வானமாமலை (1971), ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் (1989), ஸ்டூவர்ட் பிளாக்பர்ன் (1988), போன்றோரின் ஆய்வுகளில் சிறுதெய்வங்களின் கதைகள் பல இடம்பெற்றுள்ளன. எல்லின் மேயர் (1984), அல்ப் ஹில்டபெய்டல் (1991) போன்றோர் முறையே அங்காள பரமேஸ்வரி, துரோபதை வழிபாடுகள் குறித்து ஆழமாக ஆராய்ந்துள்ளனர். ம. வேலுசாமி (1983) பிஎச். டி. பட்ட ஆய்வேடும், ஆறு. இராமநாதன் (1991), தே. லூர்து (1987) ஆகியோரின் கட்டுரைகளும்

குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியில் வழிபடப்படும் அனைத்துத் தெய்வங்களையும் அளவாய்வு (Survey) செய்பவை அல்ல. எனவே இங்குக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை.

2. தஞ்சை மாவட்டச் சிறுதெய்வங்களை அத்திட்டத்தில் பணிபுரிந்த சுபாஷ் சந்திரபோஸ் அட்டவணைப்படுத்தியுள்ளார். திருச்சி மாவட்டச் சிறுதெய்வங்களை அத்திட்டத்தை மேற்கொண்ட பேராசிரியர் சீ. செ. தேக்கமலை அகரவரிசைப்படுத்துமாறு பணித்திருந்தார்.

3. தஞ்சை மாவட்டத்தில் ஆண் சிறு தெய்வங்கள் 107. பெண் சிறுதெய்வங்கள் 134.

திருச்சி மாவட்டத்தில் ஆண் சிறுதெய்வங்கள் 204. பெண் சிறுதெய்வங்கள் 236.

4. தஞ்சை மாவட்டச் சிறுதெய்வங்களுள் சிலவற்றை அவற்றை வழிபடுமிடங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பின்வருமாறு சுட்டலாம்:

எண்	ஆண் தெய்வங்கள்	வழிபடும் மொத்த இடங்கள்	பெண் தெய்வங்கள்	வழிபடும் மொத்த இடங்கள்
1.	ஐயனார்	1280	மாரியம்மன்	1410
2.	முனியன்	242	காளியம்மன்	1164
3.	வீரன்	192	பிடாரியம்மன்	392
4.	கருப்புசாமி	126	அங்காளம்மன் 56	
5.	மதுரை வீரன்	59	செல்லியம்மன்	104
6.	காத்தவராயன்	25	காத்தாயியம்மன்	40
திருச்சி மாவட்டம்				
1.	ஐயனார்	250	மாரியம்மன்	1899
2.	கருப்பண்ணசாமி / கருப்பையா	208	காளியம்மன்	464
3.	(பிற) கருப்புகள்/ முனீசுவரன்	104	பகவதியம்மன்	308
4.	மதுரை வீரன்	75	பிடாரி	156
5.	வீரன்	27	செல்லியம்மன்	140
6.	மூப்பனார்	26	முத்தாலம்மன்	107

5. இந்நூலின் தலைப்பு பொருத்தமாக இல்லை, கதைகள் 300, 400 ஆண்டுகட்கு முற்பட்டவையாதலால் அவை நாயக்கர் காலக் கதைகள் என்று தே. ஞானசேகரன் (1992 : 22) குறிப்பிடுகிறார். ஆனால்

நூலிலுள்ள 96 கதைகளுள் 75 கதைகள் நாயக்கர் காலத்தவை அல்ல (கதை எண்கள் 2, 4-14, 18, 19, 21-24, 28, 30, 31, 34-40, 42, 43, 45, 46, 47, 49-71, 73-94). இவற்றுள் 11, 14 எண்ணுள்ள கதைகள் 35, 30 ஆண்டுகட்கு முன் நிகழ்ந்ததாக அக்கதைகளிலேயே சுட்டப்படுவதைக் காணலாம். மேலும், கதைகள் மதுரை மாவட்டத்திலிருந்து பதிவு செய்யப்பட்டவை என்று 'என்னுரை'யில் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டிருந்தாலும் அண்ணா மாவட்டக் கதையும் நூலில் உள்ளது என்பதை (ப.9) அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

6. குறிப்பு , 1இல் காணப்படும் ஆய்வாளர்களோடு ஆய்வுப் பட்டங்களுக்காகவும் திட்டங்களுக்காகவும் சிறுதெய்வங்களை ஆராய்வோரும் இத்தகைய கதைகளைச் சேகரித்துள்ளனர் (காண்க: சக்திவேல், சு., 1988, சண்முகம் பிள்ளை, ஆ., 1994)

7. **W.T.Elmore,** 1984 முதலானோர்.

8. 'பழங்கதை நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படும் மூலக்கோவிலிலிருந்து பிடிமண் எடுத்து வந்து, அதாவது மண்ணை மஞ்சள் துணியில் கட்டி வந்து கோவில் அமைக்கும் இடத்தில் வைத்துக் கோவில் கட்டுவது பிடிமண் கோவில் ஆகும்' (இராமசாமி, துளசி., 1985 : 74).

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. இராமசாமி, துளசி., **நெல்லை மாவட்ட நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள்,** உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985.

2. இராமநாதன், ஆறு., 'சிறுதெய்வ ஆய்வுமுறை: அறிமுகமும் தீப்பாய்ந்தம்மன் வழிபாட்டு ஆய்வும்', **நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வு முறைகள்,** தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 1991.

3. கணபதிராமன், ச., **திருநெல்வேலிப் பகுதியில் சிறுதெய்வ வழிபாடு,** திருமகள் நூலகம், தூத்துக்குடி, 1986.

4. கிருட்டிணசாமி, சு., **கொங்குநாட்டுப்புறப் பாடல்கள் தொகுதி-2,** மக்கள் வெளியீடு, சென்னை, 1980.

5. சக்திவேல், சு., **நாட்டுப்புறவியல் நூலடைவு,** மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1998.

6. சண்முகம் பிள்ளை, ஆ., **நாட்டுப்புறவியல் நூலடைவு,** (1985-1994), ஆய்வேடு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

7. சிவசுப்பிரமணியன், ஆ., **பூச்சியம்மன் வில்லுப்பாட்டு,** என்.சி.பி.எச். வெளியீடு, சென்னை, 1989.

8. ஞானசேகரன், தே., **நாயக்கர் காலம் நாட்டார் தெய்வக்கதைகள்,** கிறுரி பப்ளிகேஷன், மதுரை, 1992.

9. லூர்து, தே., 'ஐயனார் வழிபாடு-சமூக உறவும் மோதலும்', **நாட்டார் வழக்காற்றியல்,** இதழ் 1987.

10. வானமாமலை. நா., **முத்துப்பட்டன் கதைப்பாடல்,** மதுரைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, மதுரை, 1971.

11. வேலுச்சாமி, ம., **மதுரை மாவட்ட கிராம சமுதாயங்கள் சிலவற்றுள் காணப்படும் நாட்டுப்புற சமயம்-ஒப்பாய்வு,** முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் (அச்சிடப்படாதது), மதுரை, 1983.

12. Blackburn, Stuart H., **Singing of Birth and Death,** University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.

13. Elmore, W.T., **Dravidian Gods in Modern Hinduism,** Asian Educational Services, New Delhi, 1984.

14. Evelin Mayer, **Ankala Parameswari,** University of Heidelberg, Germany, 1984.

15. Hiltebeitel, Alf, **The Cult of Draupadi,** University of Chicaco, 1991.

16. Shanthi, G., **Folk-Deities and Festivals in Rural TamilNadu,** Dept. of Linguistics, Tamil University, Thanjavur (unpublished), 1987.

17. White-Head, Henry, **The Village Gods of South India,** Cosmo Publications, New Delhi, 1983.

திருவருட்பாவில் நாட்டுப்புற இலக்கியக் கூறுகள்

த. இளஞ்செழியன்

முன்னுரை

நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வியலைப் படம்பிடித்துக் காட்டும் காலக்கண்ணாடியாக நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் திகழ்கின்றன. இவ்வகைப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் கற்பனையின்றி உண்மைச் சம்பவங்களை அப்பட்டமாகக் கூறும் இலக்கிய வடிவங்களாகக் காட்சியளிக்கின்றன. இப்பாடல்கள் "எளியசொற்கள், எளிய நடை, ஆடம்பரமில்லாத கருத்து, இனிமை, அழகு, இசைத்தன்மை கொண்டவையாகக் காணப்பெறும்"[1] என்று பழ.முத்தப்பன் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாறு ஒரு கருத்தையோ அல்லது நிகழ்ச்சியையோ விவரித்துப் பாமர மக்களும் புரிந்துகொள்ளும் பாங்கில் எளிய சொற்களால், இசையுடன் கூடியதாய்க் கதை கூறும் பாங்கு பண்டைக் காலத்திலிருந்தே இருந்து வருகின்றது. இம்மரபை நாட்டுப்புற வழக்காறு சார்ந்த ஒன்றாகக் கருதலாம். இத்தகைய நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கு நம் பழந்தமிழ் நூற்களான தொல்காப்பியம் முதல் இன்றைய புதுக்கவிதைகள் வரையுள்ள அனைத்து இலக்கண இலக்கியங்களிலும் வெளிப்படும் பாங்கைப் பல்வேறு ஆய்வாளர்களும் வெளிக்காட்டிய வண்ணம் உள்ளனர். இருப்பினும் சென்ற நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த இராமலிங்க வள்ளலார் என்று அழைக்கப்பெறும் வள்ளற்பெருமானால் படைக்கப்பட்ட திருவருட்பாவில் காணப்படும் நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கை இதுவரை யாரும் வெளிக்காட்ட முன்வரவில்லை. எனவே திருவருட்பாவில் காணப்படும் நாட்டுப்புற இலக்கியக் கூறுகளைக் கோடிட்டுக் காட்டும் முயற்சியில் இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

1. வள்ளலாரும் திருவருட்பாவும்

பண்டைத் தமிழகத்தில் சமயம் என்பது இயற்கையோடு இணைந்ததாய் அறிவு வழிப்பட்டதாய் அமைந்திருந்தது. "**சமயம்** என்ற சொல்லே சமைத்தல் அதாவது மனத்தைப் பக்குவப்படுத்துதல் என்ற பொருளைத் தருவதொன்றாகும் எனக் குறிப்பிடுவர்."[2] சிவ நெறி, மால் நெறி என இருவகையாகப் பேசப்பட்ட சமயநெறிகள், பிற்காலத்தில் பல்கிப் பெருகின. சமணமும், சைவமும் போட்டிப் போட்டுக் கொண்டு தங்களையும் தங்கள் இலக்கியங்களையும் வளர்த்து வந்தன. இவ்வாறாக மனிதனின் உள்ளத்தைத் தூய்மைப்படுத்துவதற்காகத் தோன்றிய சமய உணர்வுகள் பின்னாளில் மதப்பூசல்களும், மதச்சடங்குகளும், சாதி வேறுபாடுகளும்

தமிழகத்திற்பரவி நாட்டு மக்களின் ஒற்றுமை யுணர்வினைச் சிதைத்து மன அமைதியைக் கெடுக்கின்ற நிலை தோன்றிற்று. பல்வேறு சமயங்களைச் சார்ந்தோரும் தத்தம் சமயமே உயர்ந்தது எனக் கூறி இவ்வுலகத்தைப் பூசலுக்கும் போருக்கும் நிலைக்களமாக்கினர். இத்தகைய சூழ்நிலையில்தான் சென்ற நூற்றாண்டில் திருவருட்பிரகாச வள்ளலார் என்றும், வள்ளற்பெருமான் என்றும் போற்றப்படும் இராமலிங்க அடிகள் தமிழ்நாட்டில் தோன்றினார். இவர் 19ஆம் நூற்றாண்டின் சிறந்த ஞானியாகவும் சமுதாயச் சீர்திருத்தவாதிகளுள் ஒருவராகவும் விளங்கியவர். இவர் தம்முடைய ஆன்ம ஈடேற்ற முயற்சிக்காகவும், சமூகத் தொண்டிற்காகவும் பல்வேறு வகைகளில் நாட்டு மக்களுக்காக உழைத்துத் தம் வாழ்நாளில் பெரும்பகுதியைக் கழித்தார். இவர் தம்முடைய காலத்தில் சிறந்த இலக்கியவாதியாகவும் திகழ்ந்துள்ளார் என்பதை இவரது படைப்புகளின்வழி அறியமுடிகின்றது. இவரது படைப்புகளில் மிகச் சிறந்ததாக உலகம் போற்றக்கூடியதாக விளங்குவது திருவருட்பாவாகும். இந்நூல் ஆறு திருமுறைகளைக் கொண்டு சுமார் 6000 பாடல்களை உடையதாக விளங்குகிறது. இப்பாடல்களில் ஏறத்தாழ 1000 பாடல்கள் இசைப்பாக்களாக உள்ளன. இவ்விசைப்பாக்கள் பெரிதும் சமயநெறியைப் பற்றிக் கூறுவனவாகவே உள்ளன.

2. திருவருட்பாவில் இசைப்பாடல்கள்

கொம்மி, கண்ணிகள், கீர்த்தனை, பதம், நாமாவளி, ஆனந்தக் களிப்பு எனப் பலவகை இசைப்பாக்களை வள்ளலார் இயற்றியுள்ளார். வள்ளலாரின் இசைப்பாடல்கள் எளிமையும் இனிமையும், செறிவும் நுட்பமும் கொண்டவை. தலைவன், தலைவி பாவனையில் அகப்பொருள் மரபில் அமைந்துள்ள இவரது இசைப்பாடல்கள் இசைநயம் மிகுந்து விளங்குகின்றன. நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வியல் அனைத்திலும் ஏதாவது ஒருவகையில் இயல்பாகவே இடம்பெற்றுவிடும் சிறப்புடையது இசை. இவ்வகையில் கும்மி, உந்தியார், ஊதுசங்கே, சின்னம் பிடித்தல், முரசறைதல், பாங்கிமாரே என விளித்துப் பாடுதல், பந்தாடல் முதலிய நாட்டுப்புற அமைப்பில் இசைப்பாடல்கள் காணப்படுவன குறிப்பிடத்தக்கது. கிராமியப்பாடல், நாடோடிப் பாடல், நாட்டுப்பாடல்கள் என்றெல்லாம் சொல்கிறோம். இந்நாளில் இவற்றுக்கு மிகுந்த மதிப்பும் ஏற்பட்டு வருகிறது. நாட்டுப்புற இலக்கியம் என்ற ஓர் இலக்கிய வகை இன்று பேசப் பெறுகிறது; ஆராயப் பெறுகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட பாடல் அமைப்புகள் அந்நாளைய நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டுவனவாகவே உள்ளன. மேலும் மேற்கூறப்பட்ட இசைப்பாடல்கள் அமைப்பிற்கு ஏற்ற வகையில் கீர்த்தனைகளும், சிந்துக்களும் நிறைந்து நிற்கின்றன. பாடி ஆடுதற்கேற்ற வகையில் தாழிசை, சிந்து போன்ற அமைப்பில் வரும் கீர்த்தனைகள்

இசைப்பாங்கு பெற்றுத் திகழ்வதோடு, நாட்டுப்புறப் பாடல்களையும் நினைவூட்டுவனவாய் உள்ளன. இவ்வாறு அருட்பாவில் வரும் பெரும்பான்மையான பாடல்கள் எளிமையாகவும், நாட்டுப்புறப் பாடல்களுக்கே உரித்தான இசைப் பாங்குடனும் காணப்படுகின்றன.

3. திருவருட்பாவில் நாட்டுப்புறக் கூறுகள்

நகரங்களில் மட்டுமல்லாது நாட்டுப்புறங்களிலும், கற்ற கல்வியாளர்களிடம் மட்டுமல்லாது கல்லாத பாமரர்களிடமும் தம் ஆன்மநேய ஒருமைப்பாட்டையும், சமய நெறியையும், சன்மார்க்கக் கருத்துகளையும் பரப்ப முயன்ற வள்ளலார் தம் பாடல்களுக்கு எல்லோரும் புரிந்து கொள்ளுவதற்குரிய எளிமையும், இனிமையும் ஒருங்கு அமையப்பெற்ற நாட்டுப்புற இலக்கிய முலாம் பூசிய தன்மை வெளிப்படுகின்றது. திருவருட்பாவில் நாட்டுப்புறக் கூறுகளான 1. கொம்மி, 2. கண்ணி, 3. பந்தாடல், 4. உரையாடல். 5. தொடரமைப்பு, 6. ஊதுசங்கே, 7. முரசறைதல், 8. பழமொழி அமைப்பில் இசைப் பாடல்கள் காணப்பெறுகின்றன.

3.1. கொம்மி

நாட்டுப்புற விளையாட்டுகளில் முன்னிற்பது கொம்மி என்னும் விளையாட்டாகும். கொம்மி, கும்மி என்னும் இருவகைப் பெயர் வழக்கும் இலக்கிய உலகில் உள்ளன. திருவருட்பாவில் கொம்மி என்ற வழக்கே பயன்பாட்டில் உள்ளது. எனவே, கொம்மி பழைய வழக்கென்றும், கும்மி புதிய வழக்கென்றும் கூறலாம். கொம்மிப் பாடல்கள் தாளத்தோடு கூடிய ஆட்டப்பாடல்கள். பெண்கள் வட்டமாக வலம் வந்து தம் இரு கைகளையும் கொட்டி ஆடிப் பாடுவதைக் கொம்மியடித்தல் என்பர். இவ்வகையான கொம்மிப் பாடல்கள் திருவருட்பாவில் இரண்டு வகைகளில் உள்ளன. அவை :

1. சண்முகர் கொம்மி
2. நடேசர் கொம்மி

3.1.1. சண்முகர் கொம்மி

சண்முகர் கொம்மி திருவருட்பா இசைப்பாடல்களுள் முதன்முதலாகப் பாடப்பெற்றது என்பர்.[3] இவ்வகைக் கொம்மிப் பாடலில் கொம்மி என்ற சொல்லாட்சி இல்லை. ஆனால் கொம்மி அடிப்பதற்குரிய ஓசை வடிவமாகிய **அடியுங்கடி** என்ற சொல்லே இப்பாடலைக் கொம்மிப்பாடல் என்பதை உறுதி செய்வதாக உள்ளது.

குறவர் குடிசை நுழைந்தாண்டி - அந்தக்
கோமாட்டி எச்சில் விழைந் தாண்டி

துறவர் வணங்கும் புகழாண்டி - அவன்
தோற்றத்தைப்பாடி அடியுங்கடி (திருவருட்பா-523)

இவ்வாறு 15 கண்ணிகள் முருகப் பெருமானின் தோற்றத்தையும், பெருமைகளையும் கொம்மிப் பாடலின் வடிவாக மிகவும் எளிமையாகப் பாடியிருப்பது இன்றைய நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டுவதாகவே உள்ளது.

3.1.2. நடேசர் கொம்மி

இவ்வகைக் கொம்மிப் பாடலில் மேலே குறிப்பிட்டதுபோல் **அடியுங்கடி** என்ற சொல் ஆளப்படாமல் கொம்மி என்ற சொல்லாட்சியே கையாளப்பட்டிருக்கிறது. மேலும், இப்பாடல் எளிதில் நாட்டுப்புற மக்களைச் சென்றடைய வேண்டும் என்ற நோக்கில் கொம்மி என்ற சொல் பல்லவியில் மூன்று முறையும் அனுபல்லவியில் இரண்டு முறையும் இடம்பெற்றுள்ளதையும் அறிய முடிகிறது.

கொம்மியடிப் பெண்கள் கொம்மியடி - இரு
கொங்கை குலுங்கவே கொம்மியடி
நம்மையாளும் பொன்னம்பல வாணனை
நாடிக் கொம்மியடியுங்கடி - பதம்
பாடிக் கொம்மி யடியுங்கடி. (திருவருட்பா - 2965)

இப்பாடல் சிவபெருமானின் பெருமைகளைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு கொம்மியடிப்பதாகவுள்ளது. கொம்மி பொதுவாகச் சிறுமியர் மற்றும் பெண்களின் விளையாட்டாகக் கருதப்படுகிறது. இங்கு, **கொம்மியடிப் பெண்கள் கொம்மியடி-இரு கொங்கை குலுங்கவே கொம்மியடி** எனப் பெண்கள் கொம்மியடிக்க வேண்டிப்பாடுவதாகவுள்ளது. **கொங்கை குலுங்கவே கொம்மியடி** என்பதால் கொங்கைகள் அரும்பப் பெற்ற பெண்களும் அக்காலத்தில் கொம்மியடித்தார்கள் என்று தெரிகிறது.

3.2. கண்ணி

கண்ணி என்ற இசை வடிவமும் நாட்டுப்புறக் கூறுகளுள் ஒன்று. தாயுமானவர் பாடிய பராபரக் கண்ணி, பைங்கிளிக் கண்ணி முதலியவை புகழ்பெற்றவை. "கண்ணிகளில் கிளிக்கண்ணி பேர் பெற்றது. அது "கிளியே" என்று கிளியை விளிப்பதாக இருக்கும். கிளிக்கண்ணி மெட்டு என்று ஒருவகை நாட்டுப்புற இசையே அமைந்துவிட்டது என்போருமுளர்."[4]

வள்ளலார், திருவருட்பாவில் ஐந்து கண்ணிகள் பாடியுள்ளார். இவர் பாடிய கண்ணிகள் பல எனினும் இவ்வைந்து கண்ணிகளும் 'கண்ணிகள்' என்றே தலைப்புப் பெயர் பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. அவை,

1. பாங்கிமார் கண்ணி
2. வெண்ணிலாக் கண்ணி
3. முறையீட்டுக் கண்ணி
4. திருவடிக் கண்ணி
5. பேரன்புக் கண்ணி

இவ்வைந்துள் முதல் மூன்றும் நாட்டுப்புற இசைப்பாங்கு பெற்றவையாகக் காணப்படுகின்றன.

3.2.1. பாங்கிமார் கண்ணி

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் **ஞானத்தங்கமே, தங்கமே தங்கம்** (என் கண்ணே) என்ற விளிப்பெயர்கள் வருவது போன்று, அருட்பாப் பாடல்களிலும் **பாங்கிமாரே** என விளிப்பெயர் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றது.

அம்பலத்தில் ஆடுகின்றார் பாங்கிமாரே - அவர்
ஆட்டங் கண்டு நாட்டங் கொண்டேன் பாங்கிமாரே
ஆடுகின்ற சேவடிமேற் பாங்கிமாரே - மிக
ஆசை கொண்டு வாடுகின்றேன் பாங்கிமாரே
....
.... (திருவருட்பா - 2820)

இப்படி 27 கண்ணிகள். ஒவ்வொன்றிலும் பாங்கிமாரே என விளித்துப் பாடியிருப்பது நாட்டுப்புறக் கூறினைக் காட்டுவதாகவுள்ளது.

3.2.2. வெண்ணிலாக் கண்ணி

வள்ளலார் வெண்ணிலாக் கண்ணி என்ற அமைப்பில் நாட்டுப்புற இசைப்பாங்கில் இருபத்துமூன்று கண்ணிகளைப் பாடியுள்ளார்.

தன்னையறிந் தின்பமுற வெண்ணிலாவே - ஒரு
தந்திரம் நீ சொல்ல வேண்டும் வெண்ணிலாவே
நாதமுடி மேலிருக்கும் வெண்ணிலாவே - அங்கே
நானும் வர வேண்டுகின்றேன் வெண்ணிலாவே
....
.... (திருவருட்பா - 2847)

இவ்வெண்ணிலாக் கண்ணிகளில் தத்துவமும் ஞானநெறி விழையும் எண்ணமும் புலப்படுகின்றன. இவற்றை எளிமையாக நாட்டுப்புற மக்களுக்கு எட்டச்செய்தல் வேண்டும் என்ற நோக்கில், இப்பாடலில் காணப்படும் நுண்ணியத் தத்துவக்கூறுகளை வெண்ணிலாவை விளிப்பதன்

வாயிலாக வெளிப்படுத்த வள்ளலார் முயன்றுள்ளார். இது நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கை எடுத்துக் காட்டுவதாகவே உள்ளது.

3.2.3. முறையீட்டுக் கண்ணி

வள்ளலார். திருவருளைப் பெற முறையிட்டுப் புலம்புவதாக இப்பாடல் உள்ளது. இவை சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நாட்டுப்புறக் கூறுகளாக ஒத்துக் கொள்ளப்பட்ட கையறுநிலைப் பாடல்களை ஒப்பக் காணப்படுகின்றது எனலாம்.

பற்று னினத் தொழுமிப் பாவிமனத் தீமை யெல்லாம்
உற்று நினைக் கிலெனக் கூடுருவிப் போகுதடா
....
....

கடையவனேன் வைதகடுஞ் சொன்னி னைக்குந்தோறும்
உடையவனே யென்னுடைய வுள்ள முருகுதடா
....
....

அஞ்ச லென்றாய் நின் பால் அடாதமொழி பேசியதை
அஞ்சி நினைக்கிலெனக் கஞ்சுங் கலக்குதடா
....
....

கொதிக்கின்ற வன்மொழியாற் கூறியதை யையோ
மதிக்கின்ற தோறுமுள்ளே வாளிட்டறுக்குதடா
....
....

வாய்க்கடையா வன் சொல் வழங்கியவென் வன்மனத்தை
நாய்க் கடையே னெண்ணு தொறும் நாடி நடுங்குதடா
....
....

இனியேது செய்வே னிகழ்ந்துரைத்த சொல்லைத்
தனியே நினைத்திடினுந் தாது கலங்குதடா
....
....

நன்கறியேன் வாளா நலின்ற நவையனைத்தும்
என் குருவே யெண்ணுதொறும் என்னை விழுங்குதடா
ஆவதறியா தடியேனி கழ்ந்த கொடும்
பாவ நினைக்கிற் பகீரென்றலைக்குதடா
வந்திப் பறியேன் வழங்கியவன் சொல்லையெலாம்
சிந்திக்கி லுள்ளே திடுக்கிட்ட ழுங்குதடா

குற்ற நினைத்த கொடுஞ் சொ லெலா மென்னுளத்தே
பற்ற நினைக்கிற் பயமா யிருக்குதடா
எள்ளுகின்ற தீமை யெடுத் துரைத்தே வாங்கதனை
வள்ளுகின்ற தோறு முள்ளம் வெதும்புதடா

(திருவருட்பா - 2938-70)

இந்த முறையீட்டுக் கண்ணியில் திருவருளைப் பெற மனம் படும் வேதனையை ஊடுருவிப் போகுதடா, உள்ளம் உருகுதடா, வாளிட்டறுக்குதடா, நாடி நடுங்குதடா, தாது கலங்குதடா, என்னை விழுங்குதடா, பகீரென்றலைக்குதடா, திடுக்கிட்டழங்குதடா, பயமாயிருக்குதடா, வெதும்புதடா எனப் பல்வேறு நிலைகளில் முறையிட்டுப் புலம்புகிறார். "பொதுமக்களுக்காக, கற்றறியாத பாமரர்களுக்காக அவர்களின் பேச்சு மொழியில் அமைத்தல் நாட்டுப்புறப் பண்பாக ஆறு. அழகப்பன் குறிப்பிடுகிறார்"[5] இவ்வகையில் மேற்கூறப்பட்ட ஊடுருவிப் போகுதடா, உள்ளம் உருகுதடா போன்ற சொற்கள் நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டி நிற்பனவாகக் கொள்ளலாம்.

3.3. பந்தாடல்

பந்தாடல் பாட்டை நாட்டுப்புறப் பாடலாகவே கருதுவர். பண்டைக் காலத்தில் இது பெண்களுக்கே உரிய விளையாட்டாக இருந்தது. "கொம்மி, கோலாட்டம், அம்மானை, ஊசல் (ஊஞ்சல்), உந்தி பறத்தல், தெள்ளேணம், தோணோக்கம், பந்து முதலியவை பண்டைக் காலத்திய மகளிர் விளையாட்டுகளாம்."[6] சங்க இலக்கியங்களில் பலவிடங்களில் பெண்களின் பந்தாடல் குறிப்பிடப் பெறுகிறது.

ஆயமொடு கெழீஇப் பந்து வழிப் படர்குவள் ஆயினும்

(அகம்.153)

பந்தாடு மகளிரிற் படர்தரும் (ஐங்.295)

சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், பெருங்கதை, கம்பராமாயணம் ஆகிய நூல்களில் மகளிரின் பந்தாடல் பல இடங்களிற் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறாக இலக்கியங்களில் மகளிர் பந்தாடல் கூறப்பட்ட நிலையில் பின்னர் வந்த ஞானநூல்களும் பந்தாடலை விட்டபாடில்லை. வள்ளற்பெருமானும் பந்தாடலை விளித்துப் பாடுகிறார். வள்ளலாரின் பந்தாடல் பாடலை நோக்கும்போது பந்துப் பாட்டை இருவகையாகப் பிரிக்க முடிகிறது. அவை,

1. தோழியரை நோக்கிப் பாடுவது
2. பந்தை நோக்கிப் பாடுவது.

3.3.1. தோழியரை நோக்கிப் பாடுவது

இப்பாடல் தலைவி தோழியரை நோக்கிப் பாடுவதாக உள்ளது.

ஆடேடி பந்து ஆடேடி பந்து
ஆடேடி பந்து ஆடேடி பந்து (பல்லவி)
வாழிஎன் தோழி என் வார்த்தைகேள் என்றும்
மரணமில்லாவரம் நான் பெற்றுக் கொண்டேன்
சூழியற் செஞ்சுடர் தோற்றுறு கீழ்பால்
தூய்த் திசை நோக்கினேன் சீர்த்திகழ் சித்தி
ஊழிதோறூழி நின் றாடுவன் நீயும்
உன்னுதி யேல் இங்கே மன்னருளாணை
ஆழி கரத்தணிந் தாடேடி பந்து
அருட் பெருஞ் சோதி கண் டாடேடிபந்து. (4952)

இது முதற் கண்ணி. இவ்வாறு பத்துக் கண்ணிகள்தோறும் மகுடம் சூட்டுவதுபோல் ஈற்றடி **அருட் பெருஞ்ஜோதி கண்டாடேடி பந்து** என முடிகின்றது.

தற்காலத்தில் பந்து விளையாடுவோர் நான்கு புறமும் கோடிட்டும் எல்லை வகுத்துக் கொண்டும் ஆடுவார்கள். கோட்டுக்கு வெளியே பந்து செல்லக்கூடாது என்ற விதியையும் விளையாட்டில் இன்று நம்மவர் வகுத்துள்ளனர். இவ்விதியையும் வள்ளலார் உணர்ந்து வகுத்துள்ளார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

..சுத்தசன் மார்க்கச்
சோதிஎன் றாகிய விதியை விட்டே
அப்பாலே போகாமல் ஆடேடி பந்து
அருட்பெருஞ் சோதி கண்டாடேடி பந்து (4956)

"சன்மார்க்க விதியைவிட்டு அப்பாலே போகாமல் ஒழுங்காக ஆடினால் அதன் பயனாகிய இறவாப் பெருநிலையைப் பெறலாம்" என்பதை எளிய நாட்டுப்புறப் பாங்கில் பந்தர்டல் பாடல் மூலம் சொல்லியிருப்பது நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டுவதாக உள்ளது.

3.3.2. பந்தை நோக்கிப் பாடுவது

பூவாமலே நிதம் காய்த்த இடத்தும்
பூவார் மலர் கொண்டு பந்தாட நின்றேன்
சாவா வரம் தந்து வாழ்வாயோ பந்தே
சாவாமல் என்னோடு வீழ்வாயோ பந்தே (4962)

இப்பாடல் வள்ளற்பெருமான் பந்தை நோக்கிப் பாடுவதாக உள்ளது. இப்பாடலில் எவ்வித நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கும் இல்லை என ஒதுக்கிவிட முடியாது. நாட்டுப்புறக் கூறுகளில் ஒன்றான விடுகதை பற்றிய குறிப்பு இப்பாடலில் காணப்படுகிறது.

பூடகமாகச் சொல்லி, புரிந்துகொள்ள வைப்பதுதான் விடுகதையின் பண்பு. பலாமரத்தைக் கூறவந்த வள்ளற்பெருமான் அதனை நேரடியாகக் கூறாது **பூவாமலே நிதம் காய்த்த இடத்தும்** என்று பூடகமாகக் கூறியிருப்பது இன்றைய நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

3.4. உரையாடல்

வினா விடைப் பாங்கில் அமையப்பெற்ற உரையாடலும் நாட்டுப்புற வழக்காறுகளுள் ஒன்று. இவ்வகையிலேயே இன்று இலாவணிப் பாடல்கள் விளங்குகின்றன. இவ்வகையில் திருவருட்பாவில் காணப்படும் தோழியர் உரையாடல் நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைக் காட்டுவதாக உள்ளது.

தண்மதி யொண்முகப் பெண்மணியே-உன்னைத்
தான் கொண்ட நாயகர் ஆரேடி (தோழியின் வினா)
அண்மையிற் பொன்னணி யம்பலத் தாடல் செய்
ஐயரமுதர்அழகரடி (தலைவியின் விடை)
செங்கயற் கண்மட மங்கை நல்லாய்-உன்றன்
செங்கை பிடித்தவ ராரேடி (வினா)
அங்கயலாரன்று பொன்னம்பலத் தெங்கள்
ஆனந்தத் தாண்டவ ராஜனடி (விடை) (2970-72)

இவ்வாறு ஆறு கண்ணிகள், ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் முதலடி தோழி வினா, இரண்டாவது அடி தலைவியின் விடை.

3.5. தொடரமைப்பு

நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் வடிவமைப்பில் தொடரமைப்பு பற்றி ஆறு. அழகப்பன் குறிப்பிடுகையில், "ஒரே சொற்றொடர் மற்றொரு சொற்றொடர் வந்த பிறகு மீண்டும் திரும்ப வருதலும் உண்டு"[7] எனக் கூறிக் கீழ்வரும் நாட்டுப்புறப் பாடலைச் சான்றாகக் காட்டுகிறார்.

தண்ணீர்க் குடத்தைத் தலையில் வைத்து
தாளம் போட்டவளே-ராசாத்தி
தாளம் போட்டவளே

இவ்வகையான நாட்டுப்புறப் பாடல் வடிவைச் சென்ற நூற்றாண்டிலேயே **அக்கச்சி, அம்மா** என விளித்துப் பாடியிருப்பது (சொற்றொடர் திரும்ப வருவது) ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

வானத்தின் மீது மயிலாடக் கண்டேன்
மயில் குயில் ஆச்சுதடி-அக்கச்சி
மயில் குயில் ஆச்சுதடி.
துள்ளலை விட்டுத் தொடங்கினேன் மன்றாடும்
வள்ளலைக் கண்டேனடி-அக்கச்சி
வள்ளலைக் கண்டேனடி (4947-50)

இது இசை உலகில் மிகவும் சிறப்புப் பெற்ற பாடல். இப்பாடலில் வானத்தின்மீது மயிலாடக் கண்டேன் என்கிறார் வள்ளலார். அம் மயில் காதுக்கினிமையாகப் பாடும் குயிலாகிறது. ஆடுமயில் பாடு குயிலாகிறது. இது வள்ளலார் கண்ட அருட்காட்சி. இப்பாடலில் **அக்கச்சி** என்பது மூத்தவளான அக்காவைக் குறிப்பதாகும். தங்கையைத் **தங்கச்சி** எனக் குறிப்பிடுவதுபோல் அக்காவை 'அக்கச்சி' என விளித்துப் பாடியுள்ளார். இதனைத் திருந்தாத பேச்சு வடிவம் எனலாம். "பேச்சு மொழியில் வழங்கும் ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களையும் நாட்டுப்புறக் கூறுகளாகக் கருதுவர்."[8] எனவே, இவ்வகையில் இப்பாடலில் காணப்பெறும் அக்கச்சி, ஆச்சுதடி என்பன நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கை வெளிக்காட்டி நிற்கின்றன.

ஆணிப் பொன் னம்பலத் தேகண்ட காட்சிகள்
அற்புதக் காட்சியடி-அம்மா
அற்புதக் காட்சியடி (4914)

ஜோதிமலை ஒன்று தோன்றிற் றதில் ஒரு
வீதி உண்டாச்சுதடி-அம்மா
வீதி உண்டாச்சுதடி (4915)

இப்பாடலும் முன்னர்க் கூறப்பெற்ற நாடோடிப் பாடலின் தொடரமைப்பில் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

3.6. ஊது சங்கே

"சங்குப் பாடல்களை நாட்டுப்புறப் பாடல்களுள் ஒன்றாகக் கருதுவர்."[9] கனகசபைப் பெருமான் புகழ்பாடிச் சங்கு ஊதும் அமைப்பில் வள்ளலார் **ஊதுசங்கே** என்னும் தலைப்பின்கீழ்ப் பாடிய பாடல் நாட்டுப்புற வடிவில் காணப்படுகிறது.

கைவிட மாட்டான் என்று ஊதூது சங்கே
கனக சபையான் என்று ஊதூது சங்கே
பொய்விடச் செய்தான் என்று ஊதூது சங்கே (5269)

இவ்வாறு பதினாறு கண்ணிகளிலும் 'ஊதுசங்கே' எனப் பாடியிருப்பது இன்றைய நாட்டுப்புற இசைப் பாடல்களுடன் ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

3.7. முரசறைதல்

முரசறைதல் என்பது நாட்டுப்புற வழக்காறுகளுள் ஒன்று. இவ் வழக்கத்தை அன்றே வள்ளலார் **அருட்சோதி ஆனேன்** என்று முரசறையச் சொல்வது எண்ணி வியக்கத்தக்கது.

அருட் ஜோதி ஆனேன் என்று அறையப்பா முரசு
அருளாட்சி பெற்றேன் என்று அறையப்பா முரசு
மருட் சார்பு தீர்ந்தேன் என்று அறையப்பா முரசு
மரணந் தவிர்ந்தேன் என்று அறையப்பா முரசு (5295)

3.8. பழமொழி

பழமொழிகளை நாட்டுப்புற வழக்காறுகளுள் ஒன்றாகக் கருதுவர். "பழைமையான மொழிகளே பழமொழிகள் என்போரும், பழம் போன்ற மொழிகளே பழமொழிகள் என்போரும், அறிவாலும் அனுபவத்தாலும் பழுத்துப் போன மொழிகளே பழமொழிகள் என்போரும் உளர்"[10] என சண்முகசுந்தரம் குறிப்பிடுகிறார். யாருக்காவது அறிவுரைகள் சொன்னாலும், யாரையாவது திருத்த முயன்றாலும், எதையாவது ஒப்பிட்டுப்பேசினாலும் பழமொழிகள் பயன்படுகின்றன. இவ்வகையில் அருட்பாவில் 'பழமொழி மேல் வைத்துப் பரிவுகூர்தல்' என்ற பகுதியில் இடம்பெற்ற பத்துப் பாக்களிலும் ஒவ்வொரு பழமொழி இடம்பெறக் காணலாம். இப்பழமொழிகள் பாடலின் முதலடியில் வந்துள்ளன.

வானை நோக்கி மண் வழி நடப்பவன் போல்
வாயிலான் பெரு வழக்கு உரைப்பது போல்
வித்தை இன்றியே விளைத்திடுபவன் போல்
கலம் இலாது வான் கடல் கடப்பவன் போல்
போர்க்கும் வெள்ளத்தில் பொன் புதைப்பவன் போல்
ஓட உன்னியே உறங்குகின் றவன் போல்
முதல் இலாமல் ஊதியம் பெற விழைவது போல்
கல்லை உந்தி வான் நதி கடப்பவர் போல்
நெய்யினால் சுடு நெருப்பு அவிப்பவன் போல்
நீர் சொரிந்து ஒளி விளக்கு எரிப்பவன் போல் (1233-42)

மேலும் வள்ளலார் தம் திருவருட்பா உரைநடைப் பகுதியில் பெருமளவில் பழமொழிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

(எ.கா) **பொன் கத்தி யென்று கழுத்தரிந்து கொள்ளலாமோ**
(திருவருட்பா)

தன்வீட்டு விளக்கென்று முத்தமிட்டால் சுடாது விடாது
(உரைநடைப் பகுதி, ப.18)

தீராக் குறைக்கு தெய்வமே முடிவு
(திருவருட்பா. உரைநடைப் பகுதி ப.7)

போன்றன வள்ளலார் உரைநடையில் காணப்படும் சில பழமொழிகள். இவர் கையாண்டுள்ள பழமொழிகள் புதுமையாகவும், கூர்மையாகவும் அமைந்துள்ளன எனலாம்.

முடிவுரை

திருவருட்பாப் பாடல்களில் இறையருளை விழையும் நோக்கம், சைவ சமயக் கருத்துகளை விழையும் நோக்கம் என இருவகை நோக்கங்களைக் காணமுடிகிறது. இவ்வகை நோக்கங்களை வெளிப்படுத்த வள்ளலார் நாட்டுப்புறக் கூறுகளையும் கையாண்டார் என்பதை இவரது பாடல்களின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

இறை பற்றிய உணர்வு பாமர மக்களின் உள்ளத்திலும் சென்று பதிவதற்கு ஏற்ற எளிய சொற்கள், எளிய நடை, எளிதில் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய சந்தம் திருவருட்பாவில் உள்ளன.

திருவருட்பாப் பாடல்கள் அனைத்தும் வள்ளலார் தம்மைப் பற்றியனவாகவும், இறைவன் பெருமையைக் கூறுவனவாகவும், மக்களுக்கு அறிவுரை கூறுவனவாகவும் அமைந்துள்ளன. இவற்றில் சில பாடல்களே நாட்டுப்புறச் செல்வாக்கைப் பெற்றுக் காணப்படுகின்றன.

திருவருட்பாப் பாடல்களை மேலும் நுணுகி ஆராய்ந்தால் ஒரு சிறந்த நாட்டுப்புற இலக்கியத் தொகுதி நமக்குக் கிடைக்குமென்பதில் ஐயமில்லை.

குறிப்புகள்

1. பழ. முத்தப்பன், **சிந்து இலக்கியம்,** ப.5.
2. து. வெள்ளமுத்து, **வள்ளலார் காட்டிய நெறி,** 19ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை, ப.338.
3. ஊரன் அடிகள் (பதிப்பாசிரியர்), **திருஅருட்பா இசைமலர்,** ப.29.
4. மேலது, ப.30.
5. ஆறு. அழகப்பன், **நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்-திறனாய்வு,** ப.140.
6. ஊரன் அடிகள் (பதிப்பாசிரியர்), **திருஅருட்பா இசைமலர்,** ப.55.
7. ஆறு. அழகப்பன், **நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்-திறனாய்வு,** ப.145.
8. ம.சா. அறிவுடைநம்பி, **திருநாவுக்கரசர் தேவாரத்தில் காணப்படும் இலக்கியக் கொள்கைகள்,** ப.251.
9. ஆறு. அழகப்பன், **நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்-திறனாய்வு,** ப.172.
10. சு. சண்முகசுந்தரம்., **நாட்டுப்புற இயல்,** ப.15.

முளைப்பாரிக் கும்மி - நிகழ்த்துதல் ஆய்வு

தி. உமாதேவி

முன்னுரை

மனிதன் மகிழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கக் கைகளைத் தட்டிக் குரல் எழுப்புகிறான். இச்செயல்பாடு செம்மைப்படுத்தப்பட்டபோது கும்மியாக மாறியிருக்கலாம் என்று கருத இடமுண்டு. கும்மி என்பது பெண்கள் ஒன்றாகக் குழுமிக் கைதட்டிப் பாடல் பாடும் ஒரு வகை நிகழ்கலையாகும். கோவில் திருவிழா (கொடை), பூப்புச்சடங்கு, பொங்கல், இராவண்டை போடுதல் போன்ற பல நிகழ்ச்சிகளில் கும்மி நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஆண்களால் ஆடப்படும் கும்மி ஒயில் கும்மி எனப்படுகிறது. இக்கட்டுரை முளைப்பாரிச் சடங்கின்போது நிகழும் கும்மியின் நிகழ்த்துதல் (Performance) கூறுகளை மட்டுமே ஆய்வு செய்கிறது.

நிகழ்த்துதல் ஆய்வு - வரையறை

நிகழ்கலையான கும்மியை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும்போது, நிகழ்த்துதல் ஆய்வுபற்றிய வரையறைகள் முதலில் கூறப்படுகின்றன. நிகழ்த்துதல் ஆய்வு என்ற ஒரு நாட்டார் வழக்காற்றினையும் (Folklore) நிகழ்த்துதல் (performance) நோக்கில் ஆய்வு செய்தல் வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறது.

நிகழ்தல் என்பதில் மூன்று கூறுகள் கவனிக்கப்பட வேண்டியன. அவை;

1. களம் - பங்கேற்போர், இட அமைப்பு, அதற்கான ஏற்பாடுகள்
2. உடல் அசைவுகள்
3. பாடும் முறைகள்

என்று ஜெர்ட்ரூட் குராத் என்ற அமெரிக்க ஆய்வாளர் குறிப்பிடுகிறார்.

குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் பனுவலை வெளிப்படுத்தும் முறை நிகழ்த்துதல் (Performance is the delivery stylization of a text with in a context) என்றும், அதனை ஆய்வு செய்வது நிகழ்த்துதல் ஆய்வு என்றும் ஸ்டூவர்ட் ப்ளாக்பர்ன் (Stuvart Blackburn) குறிப்பிடுகிறார் (Blackburn Stuvart & Ramanujam. A.K., 1986 : 169).

ஒரு வழக்காறு நிகழும்போது அது சார்ந்த அனைத்துத் தன்மைகளையும் ஆய்வு செய்யும் முறை நிகழ்த்துதல் ஆய்வு என்றும்

அதில் அமைப்பு (Setting), சமூகச்சூழல் (Social Context), நிகழ்த்துநர் (Performer), பார்வையாளர் (Audience), நிகழ்த்தும் ஊடகம் (Performance media) ஆகியன அடங்கும் என்றும் பீட்டர் ஜே. க்ளாஸ் குறிப்பிடுகிறார் (Peter, J.Clause & Frank J. Koram, 1991 : 159).

நிகழ்கலைகளை அரங்கச் சூழல், அவையோர் சூழல், பண்பாட்டுச் சூழல் என்னும் மூன்று நிலைகளில் அணுகி ஆய்வு செய்தல் வேண்டும் என்று மு. இராமசாமி குறிப்பிடுகிறார் (இராமசாமி, மு., 1990 : 384).

லெபான், நிகழ்த்துதல் ஆய்வைக் கோட்பாடாக விளக்குகிறார். இவர் நிகழ்வுக் கூறுகளை நான்காய் வகைப்படுத்தி அவற்றை விளக்குகிறார்.

1. பங்கேற்பாளர்கள் (Participants)
2. காட்சி அமைப்பு (Visual Setting)
3. வாய்மொழிக் கூறுகள் (Oral Elements)
4. இயக்கங்கள் (Movements)

பங்கேற்பாளர்கள் என்பதில் நிகழ்த்துநரும், பார்வையாளரும் அடங்குவர்; காட்சி அமைப்பு என்பதில் பாடல் வகை, ஓசை எழுப்புதல் ஆகியன அடங்கும்; இயக்கங்கள் என்பதில் உடற்செயற்பாடுகள் (body movements), சைகைகள் (actions), குதித்தல் (jumping), வளைதல் (bends), திரும்புதல் (turns), அடியெடுத்தல் (stepping) ஆகியன அடங்கும். நிகழ்த்துதலை வயது (age), பால் (gender), பாணி (style), நோக்கம் (purpose), இடம் (space), சூழல் (context), ஆகியக் கூறுகள் பாதிக்கின்றன. நிகழ்த்துதல், சூழலுக்குச் சூழல் மாறுபடுகின்றது என்று லெபான் குறிப்பிடுகிறார் (Janet Adshead, (ed.), 1988 : 20).

முளைப்பாரிக் கும்மி - நிகழ்த்துதல் ஆய்வு

முளைப்பாரிக் கும்மியின் நிகழ்வுக் கூறுகள் மூன்று நிலைகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

1. சடங்கியல் சார்ந்த நிகழ்த்துக் கூறுகள் (Ritualistic Performance)
2. வாய்மொழி சார்ந்த நிகழ்த்துக் கூறுகள் (Oral Performance)
3. நடனம் சார்ந்த நிகழ்த்துக் கூறுகள் (Dance Performance)

சடங்கியல் சார்ந்த நிகழ்த்துதலில் பெண்களும் குறிப்பிட்ட கோயில் பூசாரியும் நிகழ்த்துநர்களாகத் திகழ்கின்றனர். இதில் நவதானியங்களைச் சேகரித்தல், நீர் தெளித்து வளர்த்தல், வழிபாடு செய்தல், நவதானியங்களுக்குப் பூசை செய்தல், வளர்ந்த முளைப்பாரியை

ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லல், முளைப்பாரியைச் சூடிக்கொள்ளல் ஆகியன அடங்கும்.

வாய்மொழி சார்ந்த நிகழ்த்துதலில், பாடல்களைப் பாடுதல், குரவையொலி எழுப்புதல் ஆகியன அடங்கும். கால் அடவுகள், கைத்தட்டல் ஆகிய செயற்பாடுகள் நடனம் சார்ந்தவை. இவை மட்டுமின்றி, நிகழ்த்துநர்கள், பார்வையாளர்கள் போன்றோர் பற்றியும் வழக்காற்றின் வடிவம், உள்ளடக்கம், ஒப்பனை, பின்புலம் (settings) ஆகியனபற்றியும் விளக்கப்படுகின்றன.

நிகழ்த்துநர்கள்

முளைப்பாரிக் கும்மியின் நிகழ்த்துநர் பெண்கள். இக்கும்மியில் எவ்வகையான பெண்கள் கலந்து கொள்கிறார்கள் என்பதைப் பின்வரும் முளைப்பாரிப்பாடல் கூறுகிறது.

கன்னியவள் முளை தெளித்தால்
கல்யாணம் கைகூடும்
இருடியவள் முளை தெளித்தால்
இந்திரனைப் பெற்றெடுப்பாள்
கைழிஞ்சாடி முளை தெளித்தால்
கைலாசம் போய் சேர்வாள்.

இப்பாடல் வரிகள் குறிப்பிடாத குழந்தையுடைய பெண்களும் சிறுமிகளும் முளைப்பாரிக் கும்மியில் பங்கு கொள்கின்றனர். மேலும் முளைப்பாரியை எடுத்துச் செல்லும் பெண்கள் மட்டுமின்றிப் பிற பெண்களும் கலந்து கொண்டு கும்மியடிக்கின்றனர். நிகழ்த்துநர்களின் எண்ணிக்கை சூழலுக்கு ஏற்றவாறு மாறுபடுகின்றது. இதில் கலந்து கொள்ளும் பெண்கள் ஒரே இனத்தைச் சேர்ந்தவராக இருப்பர். ஒரே ஊர், மற்றும் அக்கோயிலுக்கு வரி செலுத்திக் கோயில் கொடையில் கலந்து கொள்பவராக இருத்தல் வேண்டும். முளை போட்ட மறுநாளிலிருந்து முளைப்பாரி எடுப்பவர்கள் மட்டுமே பங்கேற்றுக் கும்மியடிக்கின்றனர். சில வேளைகளில் விரும்பியவர்களும் கும்மியில் கலந்து கொள்கின்றனர். முளை அலசுவதற்கு முந்திய இரவில், சடங்கியல் சூழலில் கும்மி நிகழ்கிறது. இதில் கோயிலில் பெண் தெய்வங்களின் அருள் வந்து ஆடும் (ஆண் அல்லது பெண்) நபரும் கலந்து கொள்வார். முளை அலசும் அன்று நண்பகலில் நடைபெறும் கும்மியில் பார்வையாளராகப் பங்கேற்பவர்களும் கலந்து கொள்கின்றனர். வளர்ந்த முளையை அலசுவதற்கு அல்லது நீர்நிலையில் போடுவதற்கு முளைப்பாரியை ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லும்போது மேளக் கலைஞர்கள் தமது இசைக்கருவிகளை இசைத்தபடி முன்னால் செல்வர். இந்த ஊர்வலத்தின் நிகழ்த்துநர்களாக மேளக்

கலைஞர்கள் செயல்படுகின்றனர் எனலாம். இவ்வாறு நிகழ்த்துநர்கள் சூழலுக்கு ஏற்ற முறையில் எண்ணிக்கையிலும் நிகழ்த்தும் தன்மையிலும் மாறுபடுகின்றனர்.

கும்மியை நிகழ்த்தும்போது ஒரே அடவுகளை அதில் பங்கு கொள்ளும் அனைவரும் செய்தாலும் தமக்கேற்ற முறையில் செய்கின்றனர். இக்கருத்தினை லெபான் நிகழ்த்துநர்கள் மற்றவர்களிடமிருந்து தாம் கற்ற கலையைச் சூழலுக்கேற்ற முறையில் மாற்றி அமைத்துத் தமது பாணி (Style)யில் வெளிப்படுத்துகின்றனர் என்று குறிப்பிடுகிறார் (Janet Adshead, (ed.,) 1988:22).

நிகழ்த்தப்படும் காலம் மற்றும் இடம் (Space and time)

முளைப்பாரிக் கும்மி கோயில் திருவிழா நடைபெறும் மாதத்தின் இறுதிச் செவ்வாயன்று தொடங்குகிறது. ஒன்பது நாட்கள் கும்மி நடைபெறுகிறது. முதல் ஏழு தினங்கள் காலையிலும், மாலையிலும் கும்மி கொட்டப்படுகிறது. எட்டாம் தினத்தன்று இரவும் கும்மி நடைபெறுகிறது. ஒன்பதாம் நாளன்று நண்பகலிலும் மாலையிலும் கும்மி நடைபெறுகிறது. முதல் ஏழு தினங்கள் முளைப்பாரி வைக்கப்பட்டுள்ள அறைக்கு முன்னால் கும்மி நடைபெறுகிறது. எட்டாம் நாளன்று இரவிலும், ஒன்பதாம் நாளன்று நண்பகலிலும் தலைமைத் தெய்வத்தின் கோவிலுக்கு முன்பாகக் கும்மி நடைபெறுகிறது. முளை அலசப்படுமன்று ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லும்போது காவல் தெய்வங்களின் பீடங்களின் முன்பு கும்மி நிகழ்கிறது. ஆட்டக்களம் பெரும்பாலும் தெருவாகவே இருக்கின்றது. கும்மி நிகழும்போது ஊர் மக்கள் அனைவரும் பங்கேற்பர். இதுபோன்று சங்க காலத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும், இளையவரும் முதியவரும் கூடி நின்று கண்டுகளிக்கும் வண்ணம் தெய்வத்திற்குரிய விழாக்கள் தெருவெங்கும் கொண்டாடப்பட்டதாக இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன (முத்து சண்முகம், 1996:221).

அடவு முறைகள்

நிகழ்த்துநரைச் சிறப்பித்துக் கூற அடிப்படையாய் அமைவது அவரது அடவு முறைகள். நிகழ்த்துநர் தம் அடவு முறைகள் மூலம் பார்வையாளரை மகிழச்செய்கின்றனர். முளைப்பாரிக் கும்மியில் அடவு முறைகள் பார்வையாளருக்கு மட்டுமின்றி முளைகளை வளர்க்கும் நோக்கிற்காகவும் செய்யப்படுகின்றன. கைத்தட்டல் ஒலியும், குரவை ஒலியும் முளைகள் வளர்வதற்குப் பயன்படுகின்றன என்று தகவலாளிகள் குறிப்பிடுகின்றனர். இக்கும்மியில் உள்தட்டு, வெளித்தட்டு என்று இரு வகையான அடவுகள் உண்டு. உள்தட்டு கும்மியடிக்கும்போது கைகளை உட்புறமாகத்தட்டி ஓசை எழுப்பும் முறையாகும். வெளித்தட்டு என்பது

கும்மியடிக்கும்போது கைகளை வட்டத்திற்கு வெளியே தட்டி ஓசை எழுப்பும் முறையாகும். மேலும் கைத்தட்டு, கால்தட்டு என்ற வகைப்பாடுகளும் உண்டு. கைத்தட்டில் விரல் பகுதிகளை மட்டும் தட்டுதல், உள்ளங்கைகளை மட்டும் இணைத்துத்தட்டுதல், இருகைகளையும் முழுமையாகத் தட்டுதல் என்று மூன்று வகை உண்டு. இம்மூன்று அடவுகளின்போது உருவாகும் ஒலியின் தன்மையில் மாறுபாடு காணப்படும். கால் தட்டில் உள்ளங்கால் முழுவதும் தரையில் படுதல், முன்பாதங்கள் மட்டும் தரையில் படுதல், மற்றும் ஒரு கால் மாற்றி மற்றொரு கால் அடித்தல் என்று மூன்று பிரிவுகள் உண்டு. கும்மி நிகழ்வின்போது குனிந்து உள்தட்டு ஒன்றும், நிமிர்ந்து வெளித்தட்டு ஒன்றும் என்று மாற்றி மாற்றிக் கும்மியடிக்கப்படுகிறது. கும்மியடிக்கும் முறைபற்றியும், கும்மியடிக்கும் போது நிகழ்த்துநர்களுக்கிடையில் உள்ள தூரம்பற்றியும், கீழ்க்காணும் முளைப்பாரிப் பாடல் விளக்குகிறது.

கும்மியடிக்கவே பொண்பிறந்தோம்
கும்மி குனிந்து அடிக்கவே பொண்பிறந்தோம்
பத்து விரலுக்கும் பாடகசாலைக்கும்
பணிந்து அடிக்கவே பொண்பிறந்தோம்
கைக்குக் கை அணுகாமலே
கைக்கு ஒரு முழம் தள்ளியே வா
காலுக்குக் கால் அணுகாமலே
காலுக்கு ஒரு முழம் தள்ளியே வா.

முளைப்பாரிக் கும்மியின் அடவு முறைகளைப்பற்றி, கே. ஏ. குணசேகரன் குறிப்பிடும்போது பாடலோடு கைக்கொட்டும் ஓசையும் சேரும்போதுதான் கும்மிப் பாடல் முழுமை பெறுகிறது (குணசேகரன், கே.ஏ. 1992:15) என்கிறார்.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்

முளைப்பாரிக் கும்மியின் வாய்மொழி நிகழ்த்துதலில் பாடல்கள், குரவை ஒலி ஆகியன அடங்கும். திருவிழாவிற்கு முந்திய இரு வாரங்களின் இரவுப் பொழுதில் வயதான பெண்களால் பாடல்கள் பாடப்பட இளம் பெண்கள் அவற்றைக் கையெழுத்துப் பிரதிகளாக மாற்றுகின்றனர். மறந்து போன சில வரிகளுக்குப் பதிலாக அந்தக்காலச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்ற பாடல் வரிகளை எழுதுகின்றனர். சில பாடல் புதியதாய் (இட்டுக் கட்டுதல்) உருவாக்கவும்படுகின்றன. இப்பாடல்களைத் தலைமைப்பாடகர் மனப்பாடம் செய்துகொள்கிறார். எட்டாம், ஒன்பதாம் நாளில் தலைமைப் பாடகர் ஒலிபெருக்கியில் பாடல்கள் பாட, மற்றவர்கள் பின்பாட்டுப் பாடிக் கும்மியடிக்கின்றனர். மற்ற நாட்களில் தலைமைப் பாடகரும் கும்மியில் பங்கு கொண்டு பாடல்களைப் பாடுகிறார். ஒவ்வொரு பாடல் இறுதியிலும்

"போடுங்க பெண்டுகா, பொருந்தா மணிக்குலவை" என்று கூறிக் குரவையொலி எழுப்புகின்றனர். குரவையொலி சுற்றியுள்ள பெண்களால் செய்யப்படுகிறது. இக் குரவையொலி நிகழ்த்துநருக்குப் பாடல் பாடுவதிலிருந்து ஓய்வு கொடுக்கிறது.

பாடல்களின் உள்ளடக்கம்

முளைப்பாரிப் பாடல்களின் முதல் பாடல் விநாயகர் துதியாக அமைகிறது. கோனார் இன கிருஷ்ணனைத் துதிக்கும் பாடலாக முதல் பாடலைப் பாடுகின்றனர். அதன் பின்னர் வரும் பாடல்கள் முளைபோடும் செய்தியை அறிவித்தல்பற்றியும், முளைத்தானியங்களையும், உரங்களையும் சேகரிக்கும் முறையைப்பற்றியும், முளை வளர்ப்பவர்கள் பெறும் பலன்கள் பற்றியும், முளையின் வளர்ச்சி நிலைகள் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றன. சில பாடல் வரிகள் அம்மன் தெய்வத்தின் உருவ அமைப்பையும், ஆடைகள், ஒப்பனை பற்றியும் அம்மனுக்குச் செய்யும் வழிபாடுகளின் சிறப்பைப் பற்றியும் குறிப்பிடுவதாக அமைகின்றன. சில பகுதிகளில் ஊரின் சிறப்பு, ஊர்த்தலைவரின் சிறப்பு, அவரைப்பற்றிய குறிப்பு (மகமக்கடை) மற்றும் ஊரின் பொது இடத்தைப்பற்றியும் பாடல் பாடுகின்றனர். கும்மியடிக்கும் நேரத்தை நீட்டிப்பதற்காகக் கதைகள்கூட கும்மிப் பாடல்களாகப் பாடப்படுகின்றன.

பார்வையாளர்கள்

முளைப்பாரிக் கும்மியின் பார்வையாளர்கள் அவ்வூரினைச் சார்ந்தவர்களும், சுற்றுப்புறக் கிராம மக்களுமாவர். ஆண்களும் பார்வையாளராகப் பங்கு கொள்வர். முளைபோட்ட அன்று இருபாலரும் பார்வையாளராக இருப்பர். அடுத்த நாளிலிருந்து ஏழாம் நாள் வரை சிறுவர், சிறுமியர், வயதான பெண்கள் ஆகியோர் மட்டுமே பார்வையாளராக இருப்பர். பார்வையாளராக இருந்து வயதான பெண்கள் நிகழ்த்துநருக்குச் சில பாடல்களைப் பாடுமாறு நினைவுபடுத்துவார்கள். எட்டாம், ஒன்பதாம் நாளன்று பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமாய் இருக்கும். ஏனெனில் அன்று கோவில் திருவிழாவின் இறுதி நாள். கோவில் திருவிழாவில் கலந்துகொண்டு ஆடுவெட்டல், சாமியாட்டம் போன்ற நிகழ்வுகளைக் காண வருபவர்களும் பங்கு பெறுவர். பார்வையாளர்கள் சிலர் பொழுதுபோக்காகக் கும்மிப் பாடலைக் கேட்பர். பெண்களில் சிலர் தம் ஊரிலும் முளைப்பாரிக் கும்மிப் பாடல்களைப் பாடுவதற்காக இந்நிகழ்ச்சியை உற்று நோக்குவர். சிலர் பக்தியோடு முளைப்பாரிக் கும்மிப் பாடலைக் கேட்பர்.

ஒப்பனை

முளைப்பாரிக் கும்மியில் பங்கு கொள்ளும் நிகழ்த்துநருக்கென்று குறிப்பிட்ட ஒப்பனை முறைகள் இல்லை. இக்கும்மியை நிகழ்த்தும்

பெண்கள் முதல் ஏழு நாட்கள் வரை நீராடி எளிய ஆடையோடு பங்கு கொள்கின்றனர். முளை அலசும் அன்றும் அதற்கு முன் தினமும் புத்தாடை அணிந்து, பூச்சூடி ஒப்பனையோடு கும்மியில் பங்கு கொள்கின்றனர். கோவில் திருவிழாவிற்குப் புத்தாடை வாங்குவது கிராமத்து மக்களின் வழக்கம். கும்மியடிக்கும் பெண்கள் அப்புத்தாடையை அணிந்து கொள்கின்றனர். கால்களில் சலங்கையும், கைகளில் வளையல்களும் அணிந்து கொண்டு கும்மியில் பங்கு கொள்கின்றனர். வளையல்களின் ஒலியும், சலங்கை ஒலியும் சேர்ந்து புதிய ஒலி உருவாகிறது. பிற ஒப்பனைகளை நிகழ்த்துநர்கள் தம் விருப்பத்திற்கேற்றபடி செய்கின்றனர்.

பின்புலம்

முளைப்பாரிக் கும்மி நிகழ்வது கோவில் திருவிழா நடைபெறும் காலமென்பதால் வெளியூரில் இருக்கும் உள்ளூர் மக்களும் தம் சொந்த ஊருக்கு வந்து விடுவர். கோவில் வாயிலில் வாழைமரம் கட்டுவர். ஊரின் தெருவெல்லாம் பனையோலை, தென்னையோலைகள், தோரணங்கள் கட்டி மின் விளக்குகள் கொண்டு அழகுபடுத்துவர். கோவில் திருவிழா தொடர்பான செயற்பாடுகளை மகிழ்வுடன் செய்வர். கோவிலில் முதல் முளைபோட்ட ஒன்பது நாட்களும் காலையும், மாலையும் வழிபாடு நடைபெறும். மக்கள் மகிழ்ச்சியோடும் பக்தியோடும் காணப்படுவர்.

நிகழ்த்துதல் ஆய்வின் பயன்பாடு

ஒரு நிகழ்கலையை நிகழ்த்துதல் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும்போது அக்கலையின் வரலாற்றையும் (History), சமுகவியல் (Sociology) கூறுகளையும், அதன் பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் (Anthropology), அக்கலையின் இறையியல் (Theology) தொடர்பான நிகழ்வுகளையும் அறிந்து கொள்ள முடியும் என்று லெபான் கூறுகிறார் (Janet Adshead, (ed.)1988:14). அதனடிப்படையில் முளைப்பாரிக் கும்மியினை நிகழ்த்துதல் ஆய்விற்கு உட்படுத்தியபோது முளைப்பாரிக் கும்மி, அம் மக்களின் வாழ்வில் பெறும் சிறப்பும், அம் மக்களின் அழகியல் தன்மைகள் எங்ஙனம் வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலும், கலைகளிலும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன என்பதையும் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

முடிவுரை

முளைப்பாரிக் கும்மியை நிகழ்த்துதல் ஆய்வின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது முளைப்பாரிக் கும்மி அம் மக்களின் வாழ்வியலில் பெறும் சிறப்பினையும், முளைப்பாரிக் கும்மியின் நிகழ்த்துநர்கள், பார்வையாளர்கள், பாடலின் தன்மை சூழலுக்கேற்ப மாறுபடுவதையும் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றன

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. இராமநாதன், ஆறு., **நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வு முறைகள்,** (தொ). தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1990.

2. குணசேகரன், கே.ஏ., **நாட்டுப்புற நடனங்களும் பாடல்களும்,** நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1992.

3. முத்து சண்முகம், **சங்கத் தமிழரின் வழிபாடும் சடங்குகளும்,** உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1996.

4. Frank.J.Koram Peter J.Clause, **Folkloristics and Indian Folklore,** R.R.C.Publications,Udipi, 1991.

5. Janet Adshead, (ed.), **Dance Analysis Theory and Practice,** Dance book Ceilcourt, London, 1988.

6. Perumal, A.N., **Folk Arts of the Tamils,** International Institute of Tamil Studies, Chennai, 1983.

7. Stuvart Blackburn & Ramanujam. A.K., (ed.), **Another Harmony-New Essays on the Folklore of India,** Oxrord Universty Press, New Delhi, 1986.

தமிழ் இசைக்கலையில் செளராட்டிரர்

லொ.ஆ. உமாமஹேஸ்வரி

முன்னுரை

தமிழ்நாட்டில் தமிழருடன் இயைந்த வாழ்க்கையினை மேற்கொண்டு வாழும் செளராட்டிரர், தமது தாய்மொழிக்கு ஒப்ப தமிழ் மொழிமீதும் பற்று கொண்டு தமிழிலக்கியங்களைக் கற்றனர். இயல், இசை, நாடகம் என முப்பிரிவிலும் தமது ஆர்வத்தினைச் செலுத்திச் சிறப்புற்றனர். இக்கட்டுரை தமிழிசையில் சிறப்புற்றுள்ள செளராட்டிரர் குறித்து இயம்புவதாக அமைகிறது.

தற்பொழுது கர்நாடக இசையிலும், மெல்லிசையிலும் பலர் தம் திறமையைத் திறம்படச் செலுத்தி வருகின்றனர். திரையிசையுலகில் தமக்கெனத் தனியிடம் பெற்று வெற்றிக் கொடி நாட்டிய டி.எம். செளந்திரராஜன், ஏ.எல். ராகவன் ஆகியோர் செளராட்டிரரே. தமிழிசையில் ஆர்வம் காட்டிய செளராட்டிர முன்னோர், கர்நாடக இசைவல்லார், 'கீதவாரிதி' என செளராட்டிர மக்களால் அன்புடன் அழைக்கப்படும் செளந்திரராஜன் ஆகியோர் குறித்து ஆய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

தமிழிசையில் செளராட்டிர முன்னோர்

தமது தாயகத்தினின்றும் விஜயநகரப் பேரரசின் வழியாகத் தென்னகம் வந்த காரணத்தினால் செளராட்டிரரிடையே, கி.பி.18ஆம் நூற்றாண்டுவரை தெலுங்கு மொழியின் ஆதிக்கமே அதிகம் இருந்து வந்துள்ளது. பெரும்பாலான செளராட்டிரர் கீர்த்தனைகளும் தெலுங்கு எழுத்தில் வெளியாயின. செளராட்டிர இசையுலகின் முன்னவரான ஸ்ரீசுகந்த தூப தூர்த்தார்ய சுவாமிகள், ஸ்ரீதியாகராஜரின் பிரதம சீடரான வேங்கடரமண பாகவதர் போன்றோர் செளராட்டிர, தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளிலேயே தமது கவனத்தைச் செலுத்தியுள்ளனர்.

கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த குருக்கு சுப்பார்ய சுவாமிகளே தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றியவர்களுள் முதன்மையானவராக விளங்குகிறார். இவர் தமிழ் மொழியில் சிறந்த சங்கீர்த்தன சாகித்யங்களைப் படைத்துள்ளார். தமிழில் இவர் பாடிய பாடல்களுள் கப்பல் பாட்டு மிகவும் சுவையானது என்பர்.[1]

செளராட்டிர மக்களிடையே கொப்பான் சாமியார் என்றும், மதுரையின் ஆண்டாள் என்றும் அழைக்கப்படும் நடன கோபால நாயகி

சுவாமிகள் எளிய ராகத்தில் பல தமிழ்ப்பாடல்களை மக்களிடையே பாடித் தமிழிசைக்குச் சிறந்த தொண்டாற்றியுள்ளார்.

கீதையின் சாராம்சத்தை, எளிய மக்களும் உணரும் வண்ணம், சிறுசிறு பாடல்களாவும், கிளிக் கண்ணிகளாகவும் சிறந்த ராகத்தில் பாடிப் பெருமை பெற்றவர் கீதா அஷ்டாவதானி என அழைக்கப்படும் தொ.ரா. பத்மனாபய்யர். இவர் கீதையின் எழுநூறு சுலோகங்களைத் தமிழில் எழுநூறு வெண்பாக்களாகப் பாடியுள்ளார்.[2]

கர்நாடக இசையுலகில் சௌராட்டிரர்

இன்று பற்பல தமிழ்ப் பாடல்களைக் கர்நாடக இசையில் மேடையில் பாடும் வல்லமை மிக்கவர் இக்குலத்தின் சிறப்பினை மேலும் மேம்படுத்துகின்றனர். இராமநாதபுரம் வி.என்.நாகராஜன், டி.எஸ். இராமமூர்த்தி, டி.கே. இராமரத்தினம் முதலியோர் நாயகி சுவாமிகளின் பாடல்களைத் தம் கச்சேரி வழிப் பிரபலப்படுத்தி வருகின்றனர்.[3] திருச்சி சகோதரர்கள், மதுரை கிருஷ்ண பாகவதர், சி.எஸ். கோதண்டபாணி, சி.எஸ். சக்ரபாணி, டி.ஏ. நாகசாமி பாகவதர், ஆம்பூர் வேங்கடராமன் பாகவதர் முதலான பலரும் கர்நாடக இசையில் தம் புகழை நிலைநாட்டி வருகின்றனர். மகளிரில் எம்.கே. கமலகுமாரி, ஜி.என். பிரேமா ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்.[4]

திருமால் பெருமைகளைப் பாமரமக்களும் அறியும் வண்ணம், குட்டிக் கதைகளைக் கூறித் தெள்ளுதமிழில் காலட்சேபம் மூலம் கலைத்தொண்டாற்றி வருகிறார் சம்பங்கி எஸ்.ஜி. ராமமூர்த்தி. 1980ஆம் ஆண்டு தமிழக அரசு இவருக்குக் கலைமாமணி விருது வழங்கிச் சிறப்பித்தது.[5]

வாத்திய இசையும் சௌராட்டிரரும்

வாய்பாட்டு மட்டுமின்றி, வயலின், மிருதங்கம் முதலான கருவிகள் இசைப்பதிலும் சௌராட்டிரர் சிறப்பிடம் பெற்றனர்.

வயலின்

ஸ்ரீதியாகராஜரின் பிரதம சீடராக விளங்கியவர் ஸ்ரீவேங்கடரமண பாகவதர். இவர் எண்ணற்ற தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளையும், சௌராட்டிர இலக்கியங்களையும் இயற்றியுள்ளார். இவரின் வழித்தோன்றல் துளசிராம் தற்பொழுது வயலின் இசையில் தமக்கென ஓரிடத்தைத் தக்க வைத்துள்ளார்.[6] மற்றும் இராமியாகிருஷ்ணமாச்சாரி, இவருடைய சீடர் கலைமாமணி சேலம் பி.கே. விஸ்வநாதசர்மா, திருபுவனம் வேங்கட்ராமயங்கார், வாலாஜா கே.வி. துளசிராம் ஆகியோர் வயலின் இசையில் வல்லவர்களாவர்.

மிருதங்கம்

கும்பகோணம் ரெங்கையர், மண்டெபில்லா பாகவதர் எல்.என். விஜயரங்கம், எல்.ஆர். சுப்புராம் பாகவதர், அப்பியா சுந்தரராஜ் பாகவதர், கும்பகோணம் இராமமூர்த்தி ஆகியோர் மிருதங்க இசையில் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளனர்.[7]

டி.எம். சௌந்திரராஜன் – அறிமுகம்

சௌராட்டிர இனத்தின் 'ஒளிவிளக்கு' என அவ்வின மக்களால் பாராட்டப்படும் டி.எம். சௌந்திரராஜன் மீனாட்சி ஐயங்கார், வேங்கடம்மாள் தம்பதியர்க்கு மகனாக 1923 ஆம் ஆண்டு மார்ச்சுத் திங்கள் 24 ஆம் தேதி பிறந்தவர். இன்று மக்களால் டி.எம்.எஸ். என அன்புடன் அழைக்கப்படும் டி.எம். சௌந்திரராஜனின் தந்தை எளிய புரோகிதர். எனவே, தமது தந்தையாரிடமிருந்து வேதத்தினையும், இந்தி, சமஸ்கிருதம் முதலான மொழிகளையும் கற்றார். பள்ளியிறுதி வகுப்புவரை படித்தவர்; தட்டச்சு, சுருக்கெழுத்து என வேலை வாய்ப்பிற்கான கலைகளையும் கற்றார். பள்ளிப்படிப்பின்பொழுதே இசையின்மீது அதிக ஆர்வம் கொண்டு பள்ளியில் தினமும் காலையில் நடைபெறும் வழிபாட்டின்பொழுது இவரே பாடிப் பின்னாளைய சிறப்பிற்கு வித்திட்டார்.

இசையின் தொடக்கம்

இசையின்மீது தீராக் காதல் கொண்ட டி.எம்.எஸ். தமது பள்ளியிறுதி வகுப்பை முடித்தபின்னர், மதுரையில் நடைபெற்ற சிறு சிறு விழாக்களில் தியாகராஜ பாகவதர், பி.யு. சின்னப்பா ஆகியோரின் பாடல்களைத் தெளிவாகத் தமிழ் உச்சரிப்புடன் பாடலானார். கேள்வி ஞானத்தால் மட்டுமே பாடி வருவதில் விருப்பமின்றி, முறையாக இசை பயிலுவதில் ஆர்வம் கொண்டார். ஆனால் குடும்பச் சூழ்நிலையோ வறுமையின் பிடியில். இறுதியில் மதுரையில் பணம் படைத்த புரவலர்கள் நால்வரின் உதவி பெற்று, காரைக்குடி இராஜாமணி ஐயங்காரிடம் முறையாக இசைப்பயிற்சி பெற்றார். இரண்டு ஆண்டுகள் பெற்ற கடுமையான பயிற்சியின் மூலம் அனைத்து இராக உச்சரிப்புகளும் செம்மையாகக் கைவரப் பெற்றார். நாராயண ஐயங்கார், கிருஷ்ண ஐயங்கார், சீனிவாச ஐயங்கார் போன்ற புகழ் பெற்ற தமிழிசைக் கலைஞர்களிடம், தமிழில் பேசி வந்ததனால், சௌராட்டிரம் தாய்மொழியாக இருந்தும்கூட சிறப்பாகத் தமிழில் பாட முடிந்தது.[8] மேலும் ஒவ்வொரு பாடல் வரியையும், அதன் பொருளையும், பிரித்தெழுதி வைத்துக் கொண்டதனால் இவருடைய தமிழ் உச்சரிப்பு சிறப்பானதாக அமைந்தது.

திரையிசையுலகில் தொடக்கம்

முதன்முதலில் கிருஷ்ண விஜயம் (ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ்) எனும் படத்தில் பி.வி. நரசிம்ம பாரதிக்கு இவர் பின்னணி பாடினார். அதன்பின் 1948ஆம் ஆண்டில், மதுரையில் கந்தர் சஷ்டி விழாவினை இவரே முன்னின்று நடத்தியபோது, விழாவின் ஆறாவது நாளன்று மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் நிறுவனத்தாரிடமிருந்து திரைப்படத்தில் பாட அழைப்புக் கிட்டியது. பின்னர் மந்திரி குமாரி, கல்யாணி, சர்வாதிகாரி, வளையாபதி ஆகிய திரைப்படங்களில் தொடர்ந்து பாடினார். அடுத்து இரண்டு ஆண்டுகள் பாடும் வாய்ப்பின்றி இருந்து, 1950ஆம் ஆண்டில் கூண்டுக்கிளி திரைப்படத்தில் சிவாஜிகணேசனுக்காக் முதன்முதலில் பின்னணி பாடினார். அப்பாடலைக் கேட்டு இவரின் குரலினிமையில் மயங்கிய எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் மலைக்கள்ளன் (1954) படத்தில் பின்னணி பாட இவருக்கு வாய்ப்பளித்தார். ஜி. இராமநாதன் இசையில் மலைக்கள்ளனில் இடம் பெற்ற அனைத்துப் பாடல்களையும் பாடி, தமிழ்த் திரையுலகில் நிலையான ஓரிடம் பெற்றார் டி.எம்.எஸ்.

இதன்பின் தொடர்ந்து இருபது ஆண்டுகள் சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர். இருவருக்காகவே பாடி, அவர்களிருவரின் வெற்றியில் இவரும் குறிப்பிடத்தக்க இடம் பெற்றுத் திரையுலகில் வெற்றிக்கொடி நாட்டினார். எனினும், பதினைந்து ஆண்டுகள், ஒரு பாடலுக்கு 500 ரூபாய் மட்டுமே ஊதியம் பெற்றது சுட்டத்தக்கது.[9]

டி.எம்.எஸ்.ஸின் பிற சிறப்புகள்

அக்காலத்தில் இசைத்தட்டுகளில் பாடல் ஒலிப்பதிவு செய்வது அரிய நிகழ்வாக இருந்தது. அக்காலகட்டத்தில் **கிராமபோன்** நிறுவனத்தில் வள்ளல் பெருமைதனை, ஹரிஹரி மகாதேவா முதலான இருபாடல்களைப் பாடி ஒலிப்பதிவு செய்து அதன் உரிமைத் தொகையையும் இவர் பெற்றிருக்கிறார்.

திரையிசைப் பாடல்கள் மட்டுமின்றி முருகன், அம்மன் என இறைவன்மீது பக்திச்சுவை ததும்பும் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். இவர் பாடிய **உள்ளம் உருகுதையா** எனும் பாடல் இன்று உலகம் முழுவதும் ஒலிக்கிறது.

ஆசியாவின் **சக்தி வாய்ந்த குரல்** என அமெரிக்க இசையுலகக் குரல் ஆய்வு நிறுவனத்தினரால் இவருடைய குரல் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.[10]

இதுவரை திரையிசைப் பாடல் வரிசையில் 10,000 பாடல்களும், பக்தி, மெல்லிசை பாடல் வரிசையில் 3,000 பாடல்களும் பாடியுள்ளார்.

தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம் ஆகிய அனைத்துத் தென்னிந்திய மொழிகளிலும் பாடியுள்ளார்.

பலப்பரீட்சை, கல்லும் கனியாகும் ஆகிய படங்களுக்கு இசையமைப்பாளராகவும் பணியாற்றியிருக்கிறார்.

அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, பிரான்சு, சுவிட்சர்லாந்து, இலங்கை, தென்னாப்பிரிக்கா முதலான பல வெளிநாடுகளுக்கும் சென்று, தமிழ் இசைப்பாடல்களை இசைத்துச் சௌராட்டிரர்க்கு மட்டுமன்றி, தமிழருக்கும் பெருமை ஈட்டித்தருவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். 1973 ஆம் ஆண்டு தென்னாப்பிரிக்க **இஸிபிங்கே** நகரில் வெங்கடேஸ்வரர் சந்நிதியில் நான்கு மயில்கள் தோகை விரித்து வரவேற்றதை முருகனருள் எனக் கருதுகிறார்.[11]

சிவாஜிகணேசன், எம்.ஜி.இராமச்சந்திரன், ஜெமினிகணேசன், எஸ்.எஸ். இராசேந்திரன் என ஒவ்வொருவருக்கும், அவரவர்க்கேற்ற குரலில் பாடி, நடிக்கும் நடிகர்களே பாடுவது போன்று பிரமிக்க வைத்த பெருமை படைத்தவர் டி.எம்.எஸ்.

இசையில் மட்டுமன்றி, பட்டினத்தார் (1962), அருணகிரிநாதர் (1964), கல்லும் கனியாகும் (1968), கவிராஜகாளமேகம் முதலான திரைப்படங்களில் பாடி, நடித்த வல்லமையும் பெற்றவர்.

பின்னணிப் பாடகர்களுக்கு எவ்விழாவிலும் தனியாகப் பரிசளிக்கப்படாமையை அகற்ற, பாவமன்னிப்பு பட விழாவில் இருந்து தன் சொந்த முயற்சியால் படங்களுக்கு உயிரூட்டும் பின்னணிப் பாடகர்களுக்கும் பரிசளிக்கச் செய்தது இவரின் சிறப்பு வெற்றியாகும்.[12]

1968, 1979, 1980 ஆகிய ஆண்டுகளின் சிறந்த பின்னணிப் பாடகருக்கான, **தமிழ்நாடு அரசு விருது** இவருக்குக் கிட்டியுள்ளது.[13] **கீதவாரிதி, இசைக்கடல், கானாம்ருதவர்ஷிணி, தேனிசைத் தென்றல்** ஆகிய பட்டங்களைப் பெற்றுள்ளார்.[14]

ஒவ்வொருப் பாடலைப் பாடும்பொழுதும் படத்தில் பாடல் இடம்பெறும் சூழ்நிலை, அப்பாடலைப் பாடும் நடிகரின் பாத்திரத்தன்மை, பாடலின் பொருள் என அனைத்தையும் முதலில் ஒருங்கிணைத்து ஒரு வடிவம் ஏற்படுத்திக்கொண்ட பின்னரே, அப்பாடலைப் பாடியதால், ஒவ்வொரு பாடலும் உயிரோட்டத்துடன் விளங்கியதாக டி.எம்எஸ். குறிப்பிடுகிறார்.

தமக்குக் கிடைத்த ஊதியத்தில் ஒரு பங்கினைப் பிறர்க்கு ஈவது தமது கடமையென எண்ணி, பக்திப்பாடல் மூலம் கிட்டிய தொகை கொண்டு, காலஞ்சென்ற தமது மகன் டி.எம்.எஸ்.பாலசுப்பிரமணியம் பெயரில் அறக்கட்டளை நிறுவி, ஆண்டுக்கு 2,500 மாணவர்கள் கல்வி கற்கப் பொருளுதவி செய்து வருவது பாராட்டத்தக்கது.

இப்பொழுது இவரது வாரிசுகளான டி.எம்.எஸ். செல்வக்குமார், பால்ராஜன் இருவரும் பல்வேறு மேடைகளில் பாடித் தமது திறமையை வெளிப்படுத்தி வருகின்றனர்.

தமிழிசை உலகெல்லாம் முழங்கவும், மக்களிடையே கடவுள் பக்தியைப் பரப்பவும், தமிழ்ப் பெரியோர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் திரைப்படங்களில் நடிப்பதையும் டி.எம்.எஸ். குறிக்கோளாகக் கொண்டவர்.[15]

தொகுப்புரை

கி.பி.19ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்தே தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றிய பற்பல பெரியோர்கள் இச்சமூகத்தில் தோன்றியுள்ளனர்.

கீர்த்தனைகள், பக்திப்பாடல்கள் மட்டுமின்றி, கர்நாடக இசையிலும், வாத்திய இசையிலும் சிறப்புற்ற சௌராட்டிரர் தமிழிசைக்குப் பெருந்தொண்டாற்றி வருகின்றனர். "தன்னுடைய தாய்மொழியை நன்கு அறியாத ஒருவன் பிற மொழிகளில் புலமை பெறுவது என்பது இயலாத ஒன்று என்பார்" பெர்னார்ட்ஷா. டி.எம்.எஸ். தமது தாய்மொழியான சௌராட்டிரத்தில் கொண்டிருந்த பற்றே, அவர் தமிழ் மொழியில் புகழ்பெற உதவியுள்ளது. ஒவ்வொரு தமிழ்ப்பாடல் கருத்தினையும், முதலில் தமது தாய் மொழியில் சிந்தித்துப் பார்த்து, பொருளுணர்ந்து பாடினமையே அவரின் சிறப்பிற்குக் காரணமாகும்.

இசையுலகின் இராக மரபுகளைச் சற்று மாற்றியமைத்து, மக்கள் இரசனைக்கேற்பப் பாடல்களைத் தருவதாக டி.எம்.எஸ். கூறுகிறார். இது ஏற்புடைத்ததா என்பது ஆராயத்தக்கது.

தமிழ்ப் பாடல்களை மேடைகளில் அல்லது வானொலி நிலையம் முதலான இடங்களில் பாடினாலும் நிகழ்ச்சியின் முடிவில் சௌராட்டிரப் பெரியாரான 'நடனகோபால நாயகி சுவாமிகளின்' சௌராட்டிரப் பாடலைப் பாடுவதை டி.எம்.எஸ். வழக்கமாகக் கொண்டுள்ளார். இவ்வாறாக, தாய்மொழிக்கும், தமிழ்மொழிக்கும் டி.எம்.எஸ். தொண்டாற்றுவது மட்டுமல்ல; தான் சார்ந்திருக்கும் இனத்துக்கும் பெருமை சேர்த்துவருவதும் டி.எம்.எஸ்.ஸின் தனிச்சிறப்பாகும்; மொழிச்சிறுபான்மையினருக்குச் சிறந்த வழிகாட்டுதலுமாகும்.

குறிப்புகள்

1. **தமிழ்நாட்டில் சௌராட்டிரர்,** ப. 192.
2. மேற்படி, ப. 202.
3. மேற்படி, ப. 221.
4. மேற்படி, ப. 298.

5. **பாஷாபிமானி**, ப. 2.
6. நேர்காணல்: டி.எம்.எஸ். 4.11.1995.
7. **தமிழ்நாட்டில் சௌராட்டிரர்**, பக். 298-299.
8. நேர்காணல்: டி.எம்.எஸ். 4.11.95.
9. நேர்காணல்: டி.எம்.எஸ். 4.11.95.
10. நேர்காணல்: டி.எம்.எஸ். 4.11.95.
11. **தமிழர் வாழ்வில் எம்.ஜி.ஆர்.**, ப. 69.
12. மேற்படி, ப. 69.
13. History of Tamil Cinema
14. **தமிழர் வாழ்வில் எம்.ஜி.ஆர்.**, ப. 69.
15. மேற்படி, ப. 69.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. சேதுராமன், K.R., **தமிழ்நாட்டில் சௌராட்டிரர் : முழு வரலாறு**, சௌராஷ்டிர கல்ச்சுரல் அகாடமி, மதுரை.
2. **தமிழர் வாழ்வில் எம்.ஜி.ஆர்.**, மூவி அப்ரிஸியேஷன் சொஸைட்டி, சென்னை, 1990.
3. **History of Tamil Cinema,** Director of Information and Public Relation, Government of TamilNadu, Madras, 1991.

இதழ்

1. **பாஷாபிமானி** (சௌராட்டிர இலக்கிய மாத இதழ்), ஆசிரியர் குபேந்திரன், Vol : 5, எண்: 11, நாள் 15.1.80.

நேர்காணல்

டி.எம். சௌந்திரராஜன், நாள் : 4.11.95.

தஞ்சை, புதுக்கோட்டை மாவட்டங்களில் சமூகப் பொருளாதார நிதியுதவி நிறுவனமாகப் பயன்பட்டுவரும் மொய் விருந்து விழாக்கள்: ஒரு மானிடவியல் ஆய்வு

வி. கருப்பையன்

1. முகவுரை

பொதுவாகத் தமிழகத்தில் திருமண விழாக்களிலும், காதணி விழாக்களிலும் புதுமனைப் புகுவிழாக்களிலும் உறவினர்களும் நண்பர்களும் கலந்து கொண்டு விழா நடத்தும் குடும்பத்தாரிடம் தமது அன்பளிப்பாக ஒரு குறிப்பிட்ட தொகையை **மொய்** என்ற பெயரில் கொடுக்கும் பழக்கம் தொன்றுதொட்டு இருந்து வருகிறது. மொய்யாக வழங்கப்பட்ட அத்தொகையைப் பெற்றுக் கொண்டவர் அவர்தம் உறவினர், நண்பர் நாளடைவில் நடத்தக்கூடிய திருமண விழா, புதுமனைப் புகுவிழா, காதணி விழா போன்ற காலங்களில் மொய் என்ற பெயரில் திரும்பச் செலுத்தும் மரபும் வழக்காற்றில் இருந்து வருவதை நாம் அறிவோம். இம்மரபானது உறவினர், நண்பர் குடும்பங்களுக்கிடையே உள்ள நல்லுறவை விளக்கும் ஒரு சமூகப் பண்பாட்டு முக்கியத்துவம் உடைய வழக்காறாகத் தமிழகத்தில் நெடுங்காலமாக இருந்துவருகிறது. இத்தகைய மொய் வழங்கும் பழக்கம் தமிழகத்தில் வெவ்வேறு பகுதிகளில் நாளடைவில் பல்வேறு மாற்றங்களை அடைந்து தற்போது தஞ்சை, புதுக்கோட்டை மாவட்டங்களில் குறிப்பாக, பட்டுக்கோட்டை, பேராவூரணி, குருவிக்கரம்பை, கீரமங்கலம், சேந்தன்குடி, ஆலங்குடி வட்டார மக்களிடையே சிறப்பாக நடத்தப்படும் மொய் விருந்து விழாக்களாக நடத்தப்படுகின்றன. அத்தகைய மொய் விருந்து விழாக்கள் சமூக, பொருளாதாரப் பண்பாட்டு முக்கியத்துவம் உடைய ஒரு புதிய பொருளாதார நிதி உதவி நிறுவனமாகப் பயன்பட்டு வரும் உண்மையை மானிடவியல் கள ஆய்வு அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட இக்கட்டுரை விளக்குகிறது.

2. மொய் வழங்குதலின் பொருளும், நோக்கமும்

தமிழகத்தில் மொய் எழுதுதல், மொய் போடுதல் என்ற மரபு நெடுங்காலமாக இருந்து வருகிறது. மொய் எழுதுதல் என்பதற்குச் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் லெக்சிகனில், திருமணம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் அளிக்கப்படும் நன்கொடையை ஒரு புத்தகத்தில் பதிவு

செய்தல் என்று பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது. மொய் என்ற இச்சிறிய தொகை கொடுத்துத் திரும்பக் கிடைக்காத செலவாகவும் பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது. மொய் எழுதும்படியான இம்மரபு என்பது ஒருவர் தம் உறவினர், நண்பர் வீட்டில் நடத்தப்படும் திருமணம், காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழா போன்ற மகிழ்ச்சி தரும் நிகழ்ச்சிகளுக்குச் சென்று, வாழ்த்தி வந்ததற்கு அடையாளமாக ஒரு சிறு தொகையை மொய் என்ற பெயரில் வழங்கி, தனது பெயரையும் தான் கொடுத்த அன்பளிப்புத் தொகையையும் விழா நடத்துபவர் வைத்துள்ள மொய் ஏட்டில் எழுதி வைத்து வருவது வழக்கம். திருமண விழாவென்றால் மணமகனுக்கும், மணமகளுக்கும் வேண்டிய உறவினர்களும் நண்பர்களும் மணமகன் அல்லது மணமகளுக்கு மட்டுமோ அல்லது இருவருக்குமோ தனது அன்பளிப்புத் தொகையைக் கொடுத்து அவரவர் மொய் ஏட்டில் எழுதிவிட்டு வருவது வழக்கம்.

அதே சமயத்தில் மொய் வாங்கியவர் தனது உறவினர்கள் நண்பர்கள் நடத்தும் திருமண விழா, காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழாவிற்குச் சென்று விருந்துண்டு வாழ்த்தி, தான் வாங்கிய மொய்ப் பணத்தை அன்பளிப்பாகத் திருப்பி வரவு வைப்பதும் மரபாக இருந்து வருகிறது.

இம்மொய் எழுதும் மரபு சமுதாயத்தில் உறவினர்களிடையேயும் நண்பர்களிடையேயும் உள்ள சமுதாய நெருக்கத்தை வெளிப்படுத்து வதோடு மட்டுமின்றி, சிறு துளி பெரு வெள்ளமாகச் சேரக்கூடிய மொய்ப்பணம் ஒருவர் தாம் நடத்தும் விழாச் செலவிற்கும் விருந்துக்கும் சற்றே ஈடுகட்டும் பொருளாதார முக்கியத்துவம் பொருந்தியதாக இருப்பதை நமது அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவத்தில் காணக்கூடும். ஆகவேதான் மொய் என்பது ஒரு வட்டியில்லாத கடன் என்று சொல்லப்படுகிறது. மொய்த்தொகை திரும்பச் செலுத்தப்பட வேண்டும் என்ற ஒரு சமுதாய மரபு இருந்து வருகிறது. மொய்ப்பணத்தைத் திரும்பச் செலுத்தாதவர்களை உறவினர்களும் நண்பர்களும் இழிவாகப் பேசக் கூடும். இவ்வாறாக மொய்ப்பணம் திரும்பத் திரும்பத் தொடர்ந்து, பதிலுக்குப் பதில் கொடுத்து வாங்கக் கூடிய பொருளாதார நிதியுதவி நிறுவனமாகத் தமிழகத்தில் இருந்து வருவதால் இம்மொய் மரபு சமூகப் பொருளாதார முக்கியத்துவம் உடைய வழக்காற்றுச் செயல் என்று விளக்கம் கூறலாம்.

குறிப்பாகத் தமிழகத்தின் தென் மாவட்டங்களில் ஒருவர் தமது உறவினர், நண்பர் வீட்டில் விருந்து சாப்பிட்டுவிட்டு, தான் சாப்பிட்ட இலைக்கு அடியில் அன்பளிப்பாகத்தான் விரும்பிய பணத்தை வைத்து வரும் மரபிலும் சமூகப் பொருளாதார முக்கியத்துவம் இருப்பதை நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

3. மொய் விருந்து விளக்கம் பற்றிய மானிடவியல் தரவுகள்

பட்டுக்கோட்டை, அறந்தாங்கி, பேராவூரணி, கீரமங்கலம், குருவிக்கரம்பை, சேந்தன்குடி, ஆலங்குடி வட்டாரங்களில் கடந்த நூறு ஆண்டுகளாக மொய் விருந்து விழாவினைத் தனித்தோ, திருமண விழா, காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழா ஆகிய விழாக்களுடன் இணைத்தோ மிக சிறப்பாக நடத்தும் மரபு இருந்து வருகிறது. இவ்விழாக்களுக்கு அச்சிடப்பட்ட அழைப்பிதழ்கள் கொடுக்கப்படுவதுடன், விழா நடக்கும் நாள், நேரம், இடம், கலந்து கொள்ளும் அரசியல் தலைவர்களின் பெயர்கள் ஆகிய குறிப்புகளை உடைய பெரிய வண்ணச் சுவரொட்டிகளைச் சாலைகளின் முக்கியப் பகுதிகளில் சுவர்களில் ஒட்டி வைத்து விழாவிற்கான விளம்பரம் செய்யப்படுகிறது. அதோடு மோட்டார் வாகனங்களில் சுற்று வட்டாரத்தில் உள்ள கிராமங்களுக்குச் சென்று ஒலிபெருக்கி மூலம் விழாவிற்கான வரவேற்பு விளம்பரம் செய்யப்படுகிறது. இந்த நிலையில் நேரிடையாக விழாவிற்கு அழைப்பிதழ் கொடுக்கும்போது நண்பர்களுடனும் உறவினர்களுடனும் குழுவாகச் சென்றும் அழைக்கின்றனர்.

மொய் விருந்து விழா அழைப்பிதழ் மற்ற விளம்பரங்களைத் தவிர, பேராவூரணி பகுதியிலுள்ள பதினொன்று .நாட்டார்கள் அகமுடையார் உறவின் முறைச் சங்கம் ஆண்டு தோறும் தங்களது மொய்த் தேவைகளின் விபரப் பட்டியலை அச்சிட்டு விலைக்கு விற்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அப்பட்டியலில் சித்திரை மாதம் தொட்டு ஆவணி மாதம் முடிய பேராவூரணி வட்டாரத்தில் அகமுடையார் வகுப்பினர் நடத்தவிருக்கும் முன்னூறுக்கும் மேற்பட்ட மொய் விருந்து விழாக்கள், திருமண விழாக்கள், காதணி விழாக்கள், புதுமனைப் புகுவிழாக்கள் நடக்கவிருக்கும் தேதி, நாள், ஊர், உடன் நடத்துபவர் பெயர் ஆகிய விபரங்களைக் குறிப்பிட்டு அச்சிட்டுள்ளனர். அகமுடையார் சங்கம் அச்சிட்டு விற்கும் மொய்விழாப் பட்டியலில் உறவின் முறையாளர்களின் கவனத்திற்கு என்று பின்வரும் குறிப்புகள் உள்ளன :

1. மொய் நிலுவை உறவைக் கெடுக்கும்.
2. இந்த மொய்ப் பட்டியலில் கண்ட தேவைகளைத் தவிர்த்து, புதிதாகத் திருமணங்கள், புகுமனைப் புகுவிழாக்கள் மட்டுமே பதிவு செய்யப்படும்.
3. மொய்ப் பட்டியலில் பதிவு பெறாமல் நடத்தப்படும் மொய் விருந்து மற்றும் காதணி விழாக்களில் உறவின் முறையாளர்கள் கலந்து கொள்ள மாட்டார்கள்.
4. தெய்வாதீன நிர்ப்பந்தங்கள் ஏதேனும் ஏற்பட்டால் மட்டுமே தேதி மாற்றம் பற்றிப் பரிசீலிக்கப்படும்.

அதோடு அகமுடையார் சங்கம் அச்சிட்டு வரும் மொய்த் தேவைகளின் பட்டியலில் மொய்விருந்து விழாக்கள் நடக்கும் சிற்றூர்களின் பெயர்களைத் தவிர அச்சிற்றூர்கள் இருக்கும்படியான அகமுடையார் பதினொன்று நாடுகளின் பெயர்கள் பட்டியலிட்டுக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பேராவூரணி பகுதியில் அகமுடையார் வாழும் சிற்றூர்களை உள்ளடக்கிய 11 நாடுகளின் பட்டியல் :

1. ஆவணம்	2. நெடுவாசல்	3. வேம்பங்குடி	4. களத்தூர்
5. தென்னங்குடி	6. வீரியங்கோட்டை	7. குருவிக்கரம்பை	8. நாடியம்
9. துறையூர்	10. முடப்புள்ளிக்காடு	11. ஆண்டார்கோட்டை	

பட்டியலில் குறிப்பிட்டுள்ள அகமுடையார் நாடுகளைத் தவிர, தஞ்சைக் கள்ளர் பிரிவைச் சேர்ந்த வழுவாட்டித் தேவர், சேர்வை போன்ற பட்டப்பெயர்களை உடைய நிலக்கிழார்கள் வாழும்படியான பதினெட்டுக் கிராமங்களை உள்ளடக்கிய தானாண்மை நாடு வரலாற்றுப் புகழ்மிக்க மற்றொரு பகுதியாகும். இப்பகுதியிலும் மொய் விருந்து விழாக்கள் சிறப்பாக நடத்தப்படுவதைக் கள ஆய்வில் இக்கட்டுரையாளர் காண முடிந்தது.

அகமுடையார், தேவர் மற்றும் கள்ளர் சமுதாய மக்களைத் தவிர இப்பகுதியில் வாழும் செட்டியார், கோனார், மற்றைய சாதி சமுதாயத்தைச் சேர்ந்தவர்களும், கிறித்தவர், முகமதியர் மக்களும் மொய் விருந்து விழாக்களைச் சிறப்பாக நடத்துவதோடு மட்டுமின்றி, மற்ற சாதி சமுதாய மொய் விருந்து விழாக்களிலும் கலந்துகொண்டு மொய் போட்டு வாங்கும் மரபு எந்தவித மாறுபாடும் இல்லாது இப்பகுதியில் நடந்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது.

பொதுவாக மொய் விருந்து விழா அழைப்பிதழ்களில் **விருந்துண்டு மொய் பெய்து** விழாவினைச் சிறப்பிக்க வேண்டுகிறேன் என்று குறிப்பிட்டுள்ளதற்கிணங்க இப்பகுதி மக்கள் தங்களது சிற்றூர்களில் பெரிய பந்தல் போட்டு அலங்கரித்து விழாமேடை அமைத்து ஆயிரக்கணக்கான தம் உறவினர்களுக்கும் நண்பர்களுக்கும் பத்துக்கும் மேற்பட்ட செம்மறி ஆடுகளை வெட்டிக் கறி விருந்து நடத்துகின்றனர். தைக்கப்பட்ட பெரிய தென்னை ஓலை தொண்ணைகளிலும், தலை வாழை இலைகளிலும் உணவு பரிமாறப்படுகிறது. திருமண விழாவோடு இணைக்கப்பட்ட மொய் விருந்து பந்தல் பெண் வீட்டார் மாப்பிள்ளை வீட்டார் இருவருக்கும் சேர்த்து **உறவின் முறை பொதுப் பந்தல்** என்ற பெயரில் பெரிய பந்தலாகப் போடப்படுகிறது. பெரும்பாலும் திருமணவிழா மணமகள் வீட்டில் ஏற்பாடு செய்யப்படுகிறது.

இத்தகைய மொய் விருந்து விழாக்களைச் சிலர் தங்கள் கிராமத்திற்கு அருகாமையில் உள்ள நகரங்களில் உள்ள திருமண மண்டபங்களில் நடத்துகின்றனர். திருமண மண்டபத்திலேயே பெரும்பாலும் கறி விருந்து நடத்துகின்றனர். நகரங்களில் நடத்தப்படும் ஓரிரு மொய் விருந்து விழாக்களில் அருகாமையில் உள்ள உணவுவிடுதிகளில் மொய் எழுதிய உறவினர், நண்பர்களுக்குச் சீட்டு கொடுத்துச் சாப்பிடும்படிக் கேட்டுக்கொள்கின்றனர்.

சிற்றூர்களில் பந்தல்போட்டு நடத்தப்படும் மொய் விருந்து சிலவற்றில் மொய் எழுதியவர்களுக்குச் சீட்டு கொடுத்துக் கறி விருந்து சாப்பிட்டுவிட்டுப் போகும்படிக் கேட்டுக்கொள்கின்றனர். மொய் எழுதிய பின்னரே விருந்து உண்ணும் மரபு இப்பகுதியில் நடைமுறையில் உள்ளது. பெரும்பாலும் மொய் எழுதாத உறவினர், நண்பர்கள் மொய் விருந்துக்குத் செல்வதில்லை.

திருமண விழா, காதணிவிழா, புதுமனைப் புகுவிழா போன்ற விழாக்களுக்கு வரும் உறவுமுறைப் பெண்கள் தட்டுத் தாம்பாளம் எடுத்து வரும் பழக்கம் இப்பகுதியில் மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. தட்டுத் தாம்பாளப் பழக்கப்படி, தட்டிலும், தாம்பாளத்திலும் அரிசி அல்லது நெல், தேங்காய், பழ வகைகளை எடுத்துக் கொண்டு உறவுமுறைப்பெண்கள் வரிசை வரிசையாக விழா நடத்தும் இடத்திற்கு வந்து விழா நடத்தும் உறவினர்களிடம் வாழ்த்திக் கொடுக்கின்றனர். விழா நடத்துபவரின் வீட்டில் பிறந்த வெளியூர்களில் திருமணம் செய்து கொடுத்த பெண் வீட்டார் தட்டுத் தாம்பாளம் எடுத்து வரும்போது மேளம் கொட்டிக் கொண்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது.

திருமண விழாக்களில் பெண் வீட்டுப் பங்காளிகள் வரிசையாக நின்று மாப்பிள்ளை வீட்டாரையும் விருந்தினர்களையும் மாலை மரியாதையுடன் சந்தனம், வெற்றிலைப்பாக்குக் கொடுத்து வரவேற்கின்றனர். குறிப்பாகக் காதணி சீர் வரிசைக் கொண்டு வருவதும், அவர்களை விழாவீட்டு உறவினர்கள் சிறப்பாக வரவேற்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இப்பகுதிகளில் நடத்தப்படும் திருமண விழா, காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழாக்களுக்கு இப்பகுதியில் வாழும் அகமுடையார், தேவர், கள்ளர் (முக்குலத்தோர்) எவரும் பிராமணர்களை வைத்து விழாச் சடங்குகளைப் பெரும்பாலும் செய்வதில்லை. அரசியல் கட்சித் தலைவர்கள், எம்.எல்.ஏக்கள், ஊர் பெரியவர்களை வைத்துச் சீர்திருத்தத் திருமண முறையையே தொன்று தொட்டு விரும்பிச் செய்து வருகின்றனர்.

இத்தகைய விழாக்களைத் துவக்குவதற்குமுன் உறவினர்கள் ஒன்றுகூடி வெற்றிலைப் பாக்கு, சந்தனம் பரிமாறிக்கொண்டு ஊர்ப் பெரியவர்கள்,

நாட்டாண்மைக்காரர்கள் மத்தியில் அமர்ந்து கோவில் பாக்கு, நாட்டுப் பாக்கு, மாமன் பாக்கு ஆகியவற்றைக் கொடுத்து, கூடியுள்ள அனைவரும் விழாவிற்கு ஒப்புதல் தெரிவிக்க, விழாவைத் துவக்கி வைப்பதைக் குறிப்பிடத்தக்கதொரு வழக்காற்று மரபாக இப்பகுதி மக்கள் இன்றும் கடைப்பிடித்து வருகின்றனர். இத்தகைய உறவினர், ஊர்ப் பெரியவர்கள், நாட்டாண்மைக்காரர்கள் கூடித் தேர்திருவிழா முடிவுகள், திருமண ஒப்பந்தம், கணவன் மனைவி குடும்பச் சண்டை, விவாகரத்து, மறுமண ஒப்பந்தம், பாகப்பிரிவினை போன்ற சிக்கல்களுக்கும் நல்ல முடிவுகளை எடுப்பது போன்ற பொதுப்பணிச் சேவை செய்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

4. மொய் விருந்தின் சமூக உண்மைகள்

இத்தகைய மொய்விருந்து விழாக்களின் சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த உண்மை என்னவெனில், இப்பகுதியில் வாழும் மக்கள் சாதி சமய வேறுபாடு இன்றி ஒரு சமுதாய மக்களாக இணைந்து மொய் விருந்து விழாக்களைச் சிறப்பாக நடத்தி வருவதாகும். பல சாதி மக்களும் தங்களுடைய இரத்த உறவினர், மண உறவினர் ஆகிய உறவினர்களுக்கு மட்டுமின்றி, வேற்றுச்சாதி சமய மக்களுக்கும் அழைப்பிதழ் கொடுத்து வரவேற்று விருந்து நடத்துவதும், மற்ற சாதி சமயத்தைச் சார்ந்தவர் வீட்டு விருந்துக்கான அழைப்புகளை ஏற்று அவர்கள் நடத்தும் தேவைகளில் கலந்து கொண்டு விருந்துண்டு வரும் மரபும் ஒன்றுபட்ட சமுதாய இணைச் செயல் உணர்வை ஊட்டும் ஒரு சமூக உண்மையாகும்.

அதோடு இப்பகுதி மக்கள் சாதி சமய உயர்வு தாழ்வின்றி மொய் விருந்து விழாக்களில் இணையாகக் கலந்து கொள்வது இவர்களிடையே நாளடைவில் ஒரு சமதர்ம சமுதாயத்தை உருவாக்கியுள்ள ஒரு இன்றியமையாத சமூக இணைச்செயல் இயக்கமாக மாறியுள்ள உண்மையை உணர முடிகிறது. குறிப்பாக இப்பகுதி மக்கள் நடத்தும் விருந்தில் சாதி சமய வேறுபாடின்றி, சமபந்தி உணவு பரிமாறும் மரபு இவர்களிடையே காணப்படும் தனிப்பட்ட சமூக பண்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளது எனலாம்.

5. மொய் விருந்தின் பொருளாதார உண்மைகள்

இப்பகுதி மக்கள் மொய் விருந்து விழாக்களை விரிவாகவும் சிறப்பாகவும் பல ஆயிரம் ரூபாய் செலவு செய்து நடத்துகின்றனர். அதே சமயத்தில் தாங்கள் நடத்தும் மொய் விருந்து விழாக்களுக்குச் செலவிடும் தொகையைவிட பல மடங்கு **மொய்** என்ற வட்டியில்லாது திருப்பித் தரக்கூடிய அன்பளிப்புத் தொகையைத் தம் உறவினர்களிடமிருந்தும், பிற சாதி சமய நண்பர்களிடமிருந்தும் ஆயிரக்கணக்கில் பெறுகின்றனர். விருந்து நடத்துபவரின் உறவினர்களும் நண்பர்களும் எழுதும் மொய்த் தொகை

மொத்தத்தில் பல லட்ச ரூபாயைத் தாண்டிவிடுகிறது. உண்மையில் பார்த்தால் மொய் விருந்து அழைப்பிதழ் ஒவ்வொன்றிலும் விடப்படாது அச்சிடப்படும் **விருந்துண்டு மொய் பெய்து** விழாவினைச் சிறப்பிக்க வேண்டும் என்ற வேண்டுகோளுக்கிணங்க, மொய்த் தொகையானது மழையென பெய்வதால் பெரிய பாத்திரங்கள் மொய்ப் பணத்தால் நிரம்பி விடுகின்றன.

அதே நேரத்தில் மொய் போடுவோரின் மொய்த் தொகை அனைத்தும் செவ்வனே பேரேடுகளில் பழைய மொய், புதிய மொய் என்று எழுதப்பட்டுக் கணக்கு வைக்கப்படுகிறது. மொய்க்கணக்கு எழுதுவதற்கும் சரிபார்ப்பதற்கும் இப்பகுதிகளில் தனிக்கணக்குப் பிள்ளைகள் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனெனில் ஒருவர் கொடுக்கும் மொய்த் தொகை ஒருசில ஆண்டுகளில் மொய் எழுதியவர் நடத்தும் மொய் விருந்து விழாவில் அவசியம் திருப்பி எழுதப்பட வேண்டும். அப்படி திருப்பி எழுதப்படாவிட்டால் விழா நடந்த ஓரிரு நாட்களில் ஆள்விட்டு வசூல் செய்ய ஏற்பாடு செய்துவிடுகின்றனர். ஆகவேதான் மொய்விருந்து அழைப்பிதழ்களில் குறிப்பு என்று போட்டு, நான் எனது பெயரிலும் எனது தந்தை, அண்ணன் பல பெயர்களில் மொய் எழுதியுள்ளேன். நான் நடத்தும் முதல் மொய் தேவை என்றும் தாங்கள் வந்து **விருந்துண்டு மொய் பெய்து** சிறப்பிக்க வேண்டும் என்றும் அச்சிட்டு இருப்பதைக் காணலாம்.

பொதுவாகத் தாங்கள் பிறருக்கு எழுதியுள்ள மொய்ப்பணத்தை வசூல் செய்ய மொய் விருந்து விழா தனியாகவும் அல்லது திருமண விழா, காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழா இவற்றோடு மொய் விருந்தைச் சேர்த்து இரண்டு முதல் ஐந்து வருடங்களுக்கு ஒருமுறை இப்பகுதி மக்கள் சங்கிலித் தொடர் போன்று நடத்தி மொய் கொடுத்தும் வாங்கியும் வருகின்றனர். இத்தகைய மொய்க்கணக்கு இவ்வட்டார மக்களிடையே பொருளாதார வாழ்க்கையில் ஒரு புதிய இணைப்பை நிரந்தரமாக ஏற்படுத்தியுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இப்பகுதியில் உள்ள சில ஊர்கள் குறிப்பாகப் பேராவூரணி நகரத்தைச் சுற்றியுள்ள குருவிக்கரம்பை, ஆவணம் போன்ற கிராமங்கள் மிகவும் செழிப்பாக இருப்பதால் இங்கு மக்கள் தீவிர விவசாயம், தென்னை வளர்ப்பு ஆகியவற்றில் நிறைய முதலீடு செய்து நல்ல இலாபம் ஈட்டிவருகின்றனர். அதே சமயத்தில் கீரமங்கலம், ஆலங்குடி, நகரம் சேந்தன்குடி போன்ற ஊர் மக்கள் காட்டாற்றுத் தண்ணீர், குளம், கிணறு, ஆழ்குழாய் கிணறுகள் மூலம் கடின உழைப்போடு கூடிய நெல், வாழை, கரும்பு, தென்னை விவசாயத்தில் ஈடுபட்டுள்ளனர். ஆகவே, இப்பகுதி மக்கள் விவசாயச் செலவு, கிணறு வெட்டுதல், ஆழ்குழாய் கிணறு போடுதல், வீடு கட்டுதல், வியாபாரம் செய்தல், மகன் மகள் மேல் படிப்பு,

திருமணம் போன்ற செலவினங்களைச் சரிசெய்வதற்காக மொய்விழா வைத்து மொய் வசூல் பணத்தைத் தங்கள் குடும்ப வரவு செலவினங்களுக்குப் பயன்படும் வட்டியில்லாக் கடனாக உறவினர் நண்பர்களிடமிருந்து பெறக் கூடிய நிதி உதவியினைப் பெறுவதற்கு மொய் ஒரு புதிய பொருளாதார நிறுவனமாக இவ்வட்டார மக்களிடையே நடைமுறையில் இருப்பது போற்றத்தக்க ஒன்றாகும்.

இப்பகுதி மக்களிடையே வங்கிகள் கூட வழங்க முடியாத வட்டியில்லாக் கடனாக உறவினர்களாலும் நண்பர்களாலும் கொடுக்கக்கூடிய மொய்ப்பணம் இம்மக்களிடையே ஒரு புதிய பொருளாதார நிறுவனமாக இருந்து பலவிதமான செலவினங்களுக்கு உதவுவதோடு, குடும்ப வருவாயைப் பெருக்கக்கூடிய ஒரு நூதனப் பொருளாதார முக்கியத்துவம் வாய்ந்த எழுதப்படாத சட்டங்களால் நிர்வகிக்கப்பட்டு வருவது மானிடவியல் கள ஆய்வில் கண்டுபிடிக்கப் பட்ட உண்மையாகும். இப்பகுதிகளில் நடத்தப்படும் மொய் விருந்து விழா நடத்துபவருக்கு இங்குள்ள நாட்டுடைமையாக்கப்பட்ட வங்கிகள் முன்பணம் கொடுத்து உதவுவதையும், மொய்ப்பணம் லட்சக்கணக்கில் சேர்வதால் வங்கி மேலாளர்கள் இவ்விழாவிற்கு வந்திருந்து மொய் விருந்து நடத்துபவர் தங்கள் வங்கிகளில் கணக்கு வைக்கும்படிக் கேட்டுக்கொள்வதையும் கள ஆய்வில் நேரில் கண்ட கட்டுரையாளர், மொய் விருந்து பொருளாதார முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என்ற பெருமையை உணர முடிந்தது.

6. மொய் விருந்தின் பண்பாட்டு உண்மைகள்

இப்பகுதியில் மக்கள் தாங்கள் வாழும் சமுதாயத்தின் எழுதப்படாத சட்டங்களுக்குப் பெரிதும் மதிப்புக் கொடுப்பவர்கள். இப்பகுதியில் எவரும் மொய்ப்பணத்தைத் திருப்பிக்கொடுக்காதிருத்தல் ஏற்க முடியாத ஒன்று. இங்குள்ள சமுதாய பண்பாட்டுக் கட்டுப்பாடுகள் கடுமையாக உள்ளன. மொய்யைத் திருப்பி எழுதாதவர்களிடம் ஊர்ப் பெரியவர்களும், நாட்டாண்மைக்காரர்களும், அரசியல் தலைவர்களும் தலையிட்டு வசூல் செய்துவிடுகின்றனர். தான் வாங்கிய மொய்யை மற்றவர் நடத்தும் மொய்விருந்து விழாவில் பிறரிடம் கடன் வாங்கியோ, தனது சொத்தை விற்றோ, மொய்த் தொகையைத் திருப்பி எழுதி விடுகின்றனர். குறிப்பாக மொய் வரவில் முதல் வரவு என்றும் பின்வரவு என்றும் பிரித்து முன் வரவு பெருமைக்குரியது எனவும், பின்வரவு தகுதிக்குக் குறைந்தது என்றும் கருதுகின்றனர். அதாவது மொய் விருந்து நடக்கும் நாளன்று மதியம் ஒரு மணிக்குள் எழுதுவதை முதல் வரவு; ஒரு மணிக்குப் பிறகு எழுதப்படும் மொய் பின்வரவு என்பவற்றை இவர்கள் பண்பாட்டு நெறியாகக் கருதுகின்றனர்.

அடுத்து மொய் நிலுவை உறவைக் கெடுக்கும் என்பதும் மொய்ப் பணத்தைத் திரும்ப எழுத முடியாதவர் என்ற இழி பேச்சுக்கு ஆளாகக் கூடும் என்பதும் இம்மக்களுடைய பண்பாட்டுப் படிப்பினையாக உள்ளது. குறிப்பாக இப்பகுதி மக்களுடைய பண்பாடு பலவிதமான எழுதப்படாத சட்டங்களுக்கும் சமூகக் கட்டுப்பாட்டிற்கும் பெரிதும் மதிப்பு கொடுக்கக்கூடியது என்பது மானிடவியல் கள ஆய்வில் கண்டறிந்த உண்மையாகும். இப்பகுதியில் காணப்படும் வேலியில்லா வாழைத் தோப்புக்கள் இம்மக்களது கட்டுப்பாடு மிக்க உயர் பண்பாட்டை விளக்கக்கூடும்.

7. ஆய்வு முடிவுரை

பொதுவாகத் தமிழகத்தில் திருமண விழா, காதணி விழா, புதுமனைப் புகுவிழா போன்ற நல்ல தேவைகள் என்று அழைக்கப்படும் விழாக்களில் உறவினர்களும், நண்பர்களும் கலந்து கொண்டு வாழ்த்தி விருந்துண்டு, தங்கள் வருகையைப்பதிவு செய்வதற்கு ஈடாக ஒரு சிறிய தொகையை மொய் என்ற பெயரில் விழா வீட்டார் மொய் ஏட்டில் எழுதிச் செல்லும் பழக்கம் ஒரு சமுதாய இணைச் செயலையும் கட்டுக்கோப்பையும் பண்பாட்டினையும் உணர்த்துகின்றது. சிறிய அளவில் செய்யப்படும் மொய் மரபில் சமூக, பொருளாதார உண்மைகள் புதைந்து கிடப்பதை இக்கட்டுரை வெளிப்படுத்தியுள்ளது. குறிப்பாக இம்மொய் மரபு விழா நடத்தும் குடும்பத்தினருக்கு ஒரு வகையில் உறவினர்களும் நண்பர்களும் சேர்ந்து செய்யக்கூடிய பொருளுதவி உண்மையையும் வலியுறுத்துகிறது. குறிப்பாக, தஞ்சை, புதுக்கோட்டை மாவட்டங்களில் சில பகுதிகளில் பெரிய அளவில் சிறப்பாக நடக்கும் மொய் விருந்து விழாக்கள் அப்பகுதி சமுதாயப் பண்பாட்டில் காணப்படும் எழுதப்படாத சட்டங்களால் கட்டுப்பாட்டுடன் நடத்தப்படுகின்றன. இம்மொய் விருந்து மரபு சாதி சமய வேறுபாடு இன்றி ஒரு புதிய சமுதாய பொருளாதார நிதியுதவி நிறுவனமாக இருந்து இப்பகுதி மக்களுக்குப் பொருளாதார நெருக்கடியைச் சமாளிக்கவும், பொருளாதார மேம்பாட்டுச் செயல்களுக்குப் பயன்பட்டும் வரும் உண்மைகள் இம்மானிடவியல் ஆய்வின் வாயிலாக வெளிக் கொணரப்பட்டுள்ளன.

வெகுசன ஊடகங்களும் நாட்டுப்புறக் கலைகளும்

கே.ஏ. குணசேகரன்

வெகுசன ஊடகங்களின் காலம் இது. பள்ளிக்குச் சோறுகட்டிக் கொண்டு நான்கைந்து மைல் நடந்து சென்று படித்த காலம் இன்றில்லை. பள்ளிப்பாடமும் படிப்பும் அஞ்சலில் வரும் காலம். புதுடில்லியில் பட்டம் பெற தொலைக்காட்சி வழியே வீட்டிலிருந்தே பாடம் கற்கலாம். வானொலி வழியே பாடங்கள் பயிற்றுவிக்க, பட்டங்கள் பெறும் காலமிது. ஏழெட்டு மைல் மிதிவண்டியில் சென்று திரைப்படம் பார்த்துவிட்டு வீடு திரும்பும் காலம் போய் வீட்டுக்குள் நினைத்த திரைப்படங்களைத் திரையில் காணும் காலத்தில் வாழ்கிறோம். முந்திய நாள் செய்தியை அன்றைய நாளிலேயே அறிய முடியாமல் அஞ்சல் வழியே நான்கைந்து நாட்கள் கழித்துப் பழைய செய்தியாகவே கண்டறிந்த நிலைபோய், இன்றைய செய்தியைச் சூடாகவும் பன்னாட்டுச் செய்திகளை நேரில் பார்ப்பது போலவும் அவ்வப்போதே (Live) கண்டறியும் நிலையினைத் தொலைக்காட்சி மற்றும் வானொலி வழிகளில் பெற முடிகிறது. வெகுசன ஊடகங்களின் பாதிப்புகள் இன்று அனைவரையும் ஏதோ ஒரு வகையில் கையகப்படுத்தியுள்ளன.

வெகுசன ஊடகங்களின் தாக்கங்கள் இன்று நம்மையும் நமது குழந்தைகளையும், நமது வாழ்நிலைகளையும் வெகுவாகப் பாதித்துள்ளன. டி.வி. திரைப்படம், வானொலி வழியாக அறியும் பாடல்களை முனங்குவதும், உடை, ஒப்பனைகளைச் செய்து கொள்வதும், குழந்தைகள் டிஸ்யூம் டிஸ்யூம் எனச் சண்டை போடுவதும், திரைப்படப் பாடல்களுக்கு ஆட்டம் ஆடுவதுபோலவே பள்ளிக் குழந்தைகளுக்கு ஆட்டம் சொல்லிக் கொடுப்பதும் ஆன பல்வேறு நிலைகளில் வெகுசன ஊடகங்களின் பாதிப்புக்கள் உள்ளன. இந்நிலை நகரங்கள் மற்றும் நகர்சார்ந்த பெரிய ஊர்களில் மட்டும் அல்லாது வண்டிச் சாலைகளையும், ஒத்தையடிப் பாதைகளையும் கொண்ட நகரங்களோடு தொடர்புடைய, நாட்டுப்புறங்களில் உள்ள பஞ்சாயத்து நிலையங்களில் இன்று தொலைக்காட்சி இருந்து கொண்டு நாட்டுப்புற மக்களையும் தன்வயப்படுத்திக் கொண்டுள்ளன.

இந்நிலையில் நாட்டுப்புறமக்கள் கொண்டுள்ள நாட்டுப்புறக் கலைகளும், கலைஞர்களும் இன்றைய வெகுசன ஊடகங்களின் பாதிப்புக்களை எவ்வாறு பெற்றுள்ளன - பெற்றுள்ளனர் என்பனவற்றைப் **போலச் செய்தல்** கோட்பாட்டு ரீதியில் (Immitation Theory) விளங்கிக் கொள்ள முயற்சிப்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கம் ஆகும். தமிழகத்தில்

இன்று செயல்பட்டு வரும் திரைப்படங்கள் மற்றும் அரசு மற்றும் தனியார் ஒளிபரப்புகளின் தாக்கங்கள் தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகளில் ஏற்பட்டுள்ள விதங்களை அறிவது எல்லையாக்கிக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புற நடனங்களுள் ஒன்றான குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கரகாட்டம் ஆகியவற்றில் போலச் செய்தல் என்னும் விதியைக் கொண்டு பி.ஆர். அம்பேத்கர் அவர்கள் இந்தியச் சாதிய முறைமையை ஆய்வு செய்துள்ளார். இந்த ஆய்வாளர் போலச் செய்தல் விதியை முதன்மையாகவும், பி.ஆர்.அம்பேத்கர் அவர்கள் செய்துள்ள சாதிய ஆய்வு முறைமைகளைத் துணைநிலையாகவும் கொண்டு இங்கு 'வெகுசன ஊடகங்களும் நாட்டுப்புறக் கலைகளும்' என்னும் இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையை அமைக்கிறார்.

முதலில் போலச் செய்தல் விதியை விளங்கிக் கொள்வது நன்று. போலச் செய்யும் மனப்போக்கை அறிவியல் வழியில் ஆய்வு செய்த கேப்ரியல் டார்ட் என்பவர் **இயற்பியலும் அரசியலும்** (1915) (ப.20) என்னும் தன் நூலில் விளக்குவார்; போலச்செய்யும் மனப்போக்கிற்குச் சில முக்கிய விதிகள் செயல்படுவதாகக் கூறுவார்.

1. கீழ்நிலையிலுள்ள யாவரும் மேல்நிலையிலுள்ளவர்களைப் பின்பற்றுவது இயற்கை. வாய்ப்புக்கிட்டினால் எங்கும் எப்போதும் மேட்டுக்குடியினர் தம் தலைவர்களையும், அரசர்களையும், அரசபரம்பரையினரையும் போலச் செய்யத் தொடங்குவர். அவ்வாறே சாதாரண எளியமக்களும் வாய்ப்பு கிடைக்கும் போது பிரபுக்களைப் பின்பற்றுவார்கள்.

2. பார்த்தொழுகுதலின் அகலமும் ஆழமும் இடைவெளித் தூரத்திற்கு ஏற்றவாறு தலைகீழ் விகிதப் பொருத்தத்தில் அமைகிறது.

மிக நெருக்கமாக உள்ளவர்களிடம் உள்ள மிக உயர்ந்தவற்றைப் பார்த்து ஒழுகுதல் ஏற்படுகிறது. உண்மையில் பார்த்தால் எதை முன் மாதிரியாக எடுத்துக் கொள்கிறோமோ அதன் செல்வாக்கு இடைவெளி தூரத்திற்கு ஏற்றவாறு தலைகீழ் விகிதத்தில் செயல்படுகிறது. இங்கு இடைவெளித்தூரம் என்பது சமூகவியல் நோக்கில் பொருள் கொள்ளத்தக்கது. இதன்படி, புதியவன் ஒருவன் இடைவெளித் தூரத்தைப் பொறுத்தமட்டில் எவ்வளவு தொலைவில் இருப்பினும் அவனோடு அடிக்கடி. தினந்தோறும் தொடர்பு கொள்ள நேர்ந்தால், நம்மைப் பார்த்து அப்படியே ஒழுகுவதற்கான அவனது விருப்பங்களை நிறைவு செய்யக்கூடிய வாய்ப்பும் இருக்குமானால் அவன் நமக்கு அண்மையில் உள்ளவனாகவே ஆகின்றான். மிக நெருக்கத்தில் உள்ளவர்களை, அதாவது மிக அருகில் உள்ளவர்களைப் பார்த்து ஒழுகுதல் என்னும் இவ்விதி சமுதாயத்தில் உயர்ந்த அந்தஸ்தில்

உள்ளவர்களால் நிறுவப்பட்டவை களைப் பார்த்துக் கீழ்நிலையில் இருப்பவர்கள் படிப்படியாகவும் ஒரு முன்மாதிரியைப்போலவே பரவிக் கொண்டு போவதாகவும் இருக்கும் இயல்பை விளக்குகிறது. அடுத்து, பி. ஆர் . அம்பேத்கர் அவர்கள் போலச் செய்தல் விதியைத் தனது இந்தியச் சாதிய ஆய்வு முறைமைக்கு எவ்வாறு பயன்படுத்தியுள்ளார் என்று சுருககமாக அறிந்துகொள்வோம்.[1] அவரது நூலிலிருந்து ஒருமேற்கோள்: "பிறரைப்பார்த்து ஒழுகுதலால் சில சாதிகள் தோன்றின என்னும் என்னுடைய கருதுகோளுக்குச் சான்று எதுவும் தேவையில்லை. ஆயினும் அக்கருதுகோளைச் சான்றுடன் நிறுவுவதற்குச் சிறந்த வழியாக எனக்குத் தோன்றுவது இந்து சமுதாயத்தில் பார்த்து ஒழுகுதல் மூலம் சாதிகள் உருவானதற்கான அடிப்படை நிலைமைகள் உள்ளனவா இல்லையா என்று கண்டறிவதே ஆகும். இந்தத்தரமிக்க வல்லுநர்களின் கூற்றுக்கு ஏற்பப் 'பார்த்து ஒழுகுதலுக்கான' இரு நிபந்தனைகளாவன: 1) பார்த்து ஒழுகப்படுவதற்குரியவர்கள் அந்தக் குழுவில் கௌரவம் பெற்றவர்களாக இருத்தல் வெண்டும். 2) உறுப்பினர்களுக்கிடையே நாள்தோறும் அதிகப்படியான எண்ணிக்கையில் உறவுகள் இருக்க வேண்டும். இந்த இருநிலைகளும் இந்தியாவில் இருந்தனவா என்பதில் ஒரு சிறிதும் ஐயத்திற்கு இடமில்லை." பார்த்துப் போலச் செய்தல் சாதிகளின் தோற்றத்திற்கு எவ்வளவு தூரம் துணைபுரிந்துள்ளது என்பதைப் பலவகையிலும் விளக்கி ஆராய்ந்துள்ளார் டாக்டர் அம்பேத்கர் அவர்கள் (காண்க: பாபா சாகேப் டாக்டர் அம்பேத்கர் நூல் தொகுப்பு, தொகுதி 1, இந்திய அரசின் நலவாழ்வு அமைச்சகத்திற்காகச் செய்தி, ஒலிபரப்பு அமைச்சகத்தின் புத்தக வெளியீட்டுப் பிரிவின் வெளியீடு, முதற்பதிப்பு, 1993).

'பார்த்து ஒழுகுதல் எளிது. புதிதாகக் கண்டுபிடிப்பது கடினமானது' என்று கூறும் அம்பேத்கர் அவர்கள், மேல்சாதிமக்களின் ஒழுகலாறுகளை இடைவெளி தூரத்திற்கேற்பவும், பழக்கவழக்கங்களின் காட்டுமிராண்டித்தனமான இயல்புக்கேற்பவும் ஏற்றுச் சாதிகள் தோன்றியுள்ளன என, சாதீயம் பற்றி விளக்குவார்.

இனி வெகுசன ஊடகங்கள் தமிழக நாட்டுப்புறக்கலைகளில் எவ்வாறு பாதிப்புக் கொண்டு விளங்குகின்றன என்று அறிவோம். தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படங்களில் காணவும், கேட்கவும் ஆன வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. பார்த்தல், கேட்டல் எனும் இரு முறைகளில் தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படம் எவ்வாறு பார்வையாளர்களை, நேயர்களைப் பாதிக்கிறது என்பதனைக் காணலாம்.

கீழ்நிலையிலுள்ள யாவரும் மேல்நிலையிலுள்ளவர்களைப் பின்பற்றுவது இயற்கை எனும் டார்ட்டின் விதிப்படி, தொலைக்காட்சிப்

பெட்டியைப் பணம் கொடுத்து வாங்கிட இயலாத நிலையில் உள்ள ஏழை நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் மேல்நிலைக் கலாச்சாரத்தையே பெரிதும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய கதைகளைக் கொண்டுள்ள திரைப்படங்கள் மற்றும் தொலைக்காட்சிகளால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

மிக நெருக்கத்தில் உள்ளவர்களை அதாவது மிக நெருக்கமாக உள்ளவர்களிடம் உள்ள மிக உயர்ந்தவற்றைப் பார்த்து ஒழுகுதல் ஏற்படுகிறது எனும் டார்ட்டின் விதிக்கேற்ப, தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படங்களை அடிக்கடிப் பார்ப்பதற்கேற்ப தம் வாழ்க்கையிலும் பல்வேறு கூறுகளை வாழ்வியல் மற்றும் கலை வெளிப்பாடுகளில் கைக்கொண்டுள்ளனர்.

மேற்சொன்ன இருவிதிகளிலும் பார்த்தல் மற்றும் கேட்டல் முறைகளில் வெளிப்படும் தாக்கங்களை ஆடல், பாடல், உடை, ஒப்பனை, பார்வையாளர் எதிர்பார்ப்பும் அவர்கள் கொள்ளும் உறவுமுறையும் எனும் வழிமுறைகளில் நின்று விளக்கலாம்.

தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படங்கள் தொடக்க காலத்தில் நாட்டுப்புறக் கலைகளிலிருந்து ஆடல், பாடல், உடை, ஒப்பனை, கதை போன்றவைகளை உள்வாங்கிக் கொண்டு உயர்வுநிலை (Upgrade) பெற்றது. அவரவர் தேவைகளுக்கேற்ப கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த நாட்டுப்புறக் கலாச்சாரங்களைப் பயன்படுத்தினர். நாட்டுப்புறம் மற்றும் நகர்சார் நாட்டுப்புறம், நகரியம் இவைகளிலிருந்து திரைப்படங்கள் தொலைக்காட்சிகள் இன்று பலவிதமான கூறுகளை உள்வாங்கிக் கொண்டுள்ளன. வெகுசன ஊடகங்களில் ஒன்றான திரைப்படங்கள் தொலைக்காட்சிகள் என்ன தருகின்றனவோ அவற்றை உள்வாங்கும் நிலை மக்களுக்குக் குறிப்பாக நாட்டுப்புறமக்களுக்கு உளவியல் ரீதியாக ஏற்பட்டுள்ளது. இதனைச் சுருக்கமாக விளங்கிக்கொள்ள கீழ்க்கண்டவாறு அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

1) நாட்டுப்புறக்கலைகள் <u>பாதிப்பு</u>> வெகுசன ஊடகங்கள்
2) வெகுசன ஊடகங்கள் <u>பாதிப்பு</u>> நாட்டுப்புறக்கலைகள்

மேற்சொன்ன இருவகைகளில் 2ஆவது நிலை இன்று அதிகமாக,

1. பார்த்தல் (Visual Impact)
2. கேட்டல் (Audio Impact)

எனும் வகைகளில் மேற்சொன்ன இருவழிகளிலும் தாக்கங்கள் பெற்றுள்ளன. பார்த்தல் எனும் வழியிலே நாட்டுப்புறமக்களிடம் பாதிப்பு நிறைய ஏற்பட்டுள்ளதா அன்றி, கேட்டல் எனும் வழியிலே நாட்டுப்புற மக்களிடம் பாதிப்பு நிறைய ஏற்பட்டுள்ளதா என இங்கு அறிவதும் தேவையாகிறது.

ஒருபுறம் அறிவை மழுங்கடிக்கும் தரங்கெட்ட திரைப்படங்கள், தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகள் உள்ளத்தையும், உணர்ச்சியையும் குருடாக்குகின்றன. மறுபுறம் புலனையும் அறிவையும் உணர்ச்சியையும் முழு மனிதனையும் பண்படுத்தும் தரமான திரைப்படங்கள் மற்றும் தொலைக்காட்சித் தயாரிப்புக்கள்.[2] இவ்விரண்டு நிலை திரைப்படங்களில் தரமான கலைப்படைப்புக் கொண்டவை மக்களைப் பண்படுத்தும் தாக்கங்கள் மிகக்குறைவு எனும் நிலை உள்ளது; அறிவை மழுங்கடிக்கும் தரங்கெட்ட திரைப்படங்கள் மற்றும் தொலைக்காட்சிப் படங்கள் நிறைந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

ஆடல், உடை, ஒப்பனை இம்மூன்றும் பார்த்தல் வகையில் தாக்கம் செலுத்துபவை. பாடல், கலைஞர்கள் பயன்படுத்தும் மொழி, இவை கேட்டல் எனும் ரீதியில் தாக்கம் செலுத்துபவை. எனினும் இன்றைய தனியார் ஒளிபரப்புக் கலை நிகழ்ச்சிகளால் 'பாடல்' என்பது கேட்டல் என்பதைவிட அப்பாடலுக்கு இடம் பெறும் நடனங்கள் பார்த்தல் எனும் ரீதியில் தாக்கம் செலுத்துகின்றன. பார்வையாளர் எதிர்பார்ப்பும் அவர்கள் கொள்ளும் உறவுமுறையும் என்பன பார்த்தல், கேட்டல் எனும் இரு ரீதிகளில் தாக்கம் செலுத்துபவையாக உள்ளன.

தமிழ்நாட்டில் **குறவன் குறத்தி ஆட்டம்** எனும் நாட்டுப்புறக் கலை வடிவத்தை ஏறக்குறைய 1000 கலைஞர்கள் தொழிலாகச் செய்து வருகின்றனர். தஞ்சை, மதுரை, புதுக்கோட்டை, திருநெல்வேலி, பட்டுக்கோட்டை போன்ற பகுதிகளில் இக்கலைஞர்கள் ஒருங்கிணைந்து ஆங்காங்கே பல்வேறு சங்கங்களும் வைத்துள்ளனர். இவர்களது ஆட்டங்களில் முன்பெல்லாம் நரிக்குறவர்களைப்போல உடை ஒப்பனை செய்து நரி போகுது சாமியோவ். . . . என்று கத்திக்கொண்டு கணவன் மனைவி சண்டையுடன் குறவனும், குறத்தியும் மேடையில் வருவர். தோளில் தகரடப்பா ஒன்று தொங்கிட அதனை எடுத்துத் தாளம் தட்டிக்கொண்டே இருவரும் 10 அடி தள்ளி நேருக்கு நேர் நின்று வலது குதிக்கால் தரையில் படாதிருக்க இடது பக்க இடுப்பும் இருப்பிடமும் தூக்கி நிற்க இதுபோல் இடது குதிக்கால் தூக்கி நிற்க, வலது இடுப்பும் இருப்பிடமும் தூக்கி நிற்க இடது, வலது என சடக் சடக் என ஆடி வந்து இணைவர். மடக்கிய முழங்கையை இடது வலது எனக்கொண்டு சென்று கை மாறி மாறி அசைத்து ஆடுவர். மண்டி நிலையில் உட்கார்ந்தவாறு வலக்கால் இடக்கால் என முறையே பக்கவாட்டில் நீட்டி ஆடுவர். வலக்கால் இடக்கால் என மாற்றி வைத்து ஆடும்போதே வட்ட வலமாக இருவரும் ஆடி வருவர்.

பாசி விப்போம் ஊசிவிப்போம், சீப்பு வாங்கலியோவ் சாமி...
பச்சப்பாசி வாங்கலியோ........சாமியோவ்
ஏழுபானைப் பொங்க வைக்கிறோம் அரிசிபோடுங்க சாமியோவ்...

என அவ்வப்போது பாடிக்கொண்டும், கூவிக்கொண்டும் நரிக்குறவர் பேசும் பேச்சுக்கள் போல தாமும் பேசிக்கொண்டும் கால்களை உயரத் தூக்கியும், குதித்தும், அமர்ந்தும் பல ஒலியோடு குறவன் ஆட, குறவனைப்போல குறத்தியும், மாறி மாறி ஆடுவர். ஒரு கட்டுப்பாடற்ற கால் கை அசைவுகள், ஓடுதல், குதித்தல் என்றவாறு நாடோடிகளின் வரைமுறையற்ற ஆட்டத்தைப்போலப் பார்வையாளர்களின் மனதைக் கவரும்படி நையாண்டி மேளத்துக்கேற்ப ஆடுவர்.

குறவன் குறத்தியாகக் கதாநாயகன் கதாநாயகி வேடமிட்டு 'நாங்க புதுசா கட்டிக்கிட்ட ஜோடிதானுங்க' என்று ஒளிவிளக்கு திரைப்படத்தில் ஆடிய ஆட்டத்தைப் போலவே தொழிற்கலைஞர்களாகிய குறவன் குறத்தி வேடமிட்டோர் பாடி ஆடுகின்றனர். 'குறத்தி வாடி எங்குப்பி' என்ற ஒரு திரைப்படப்பாடல் (குறத்திமகன்) வந்தபின் அதில் இடம்பெற்ற பாடலுக்கேற்ப ஆட்ட அசைவுகளைப்பார்த்து போலச் செய்து தொழிற்கலைஞர்கள் ஆடினர். பின்னர் 'மூன்றாம் பிறை'' எனும் திரைப்படத்தில் கதாநாயகன்-நாயகி இருவரும் ஒட்டிய சிறு உடை அணிந்து ஆடியதைப்போல ஆட்டம் ஆடத்தொடங்கினர். அத்திரைப்படத்தில் அணிந்திருந்த உடை, ஒப்பனை குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தில் அணிந்தாடும் பாணியில் இருந்ததால் அவ்வுடையில் ஆடிய ஆட்டம் தொழிற்கலைஞர்களின் இயல்பான ஆட்டத்தைப் பாதித்துள்ளது. பழைய ஆட்ட அசைவுகளைப் படிப்படியே கைவிட்டுத் திரைப்படங்களில் ஆடும் ஆட்டத்தைப் போலச் செய்து ஆடும் வழக்கம் இன்று குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தில் மிகுந்துள்ளது.

மக்கள் திலகம் என்றுபெயர் பெற்ற எம்.ஜி.ஆர். அவர்களது படத்தில் குறவன் குறத்தி வேடமிட்டு ஆடியதன் வழி, செல்வாக்குமிக்கோர் அல்லது சமுதாயத்தில் உயர்ந்த மதிப்புக்கொண்டோரால் காட்டப்படுபவை களைப் பார்த்துக் கீழ்நிலையிலுள்ளவர்கள் படிப்படியாகவும், ஒரு முன்மாதிரியைப் போலவே பரவிக்கொண்டு போவதாகவும் இருக்கும் இயல்பைக் காட்டுகிறது. மேற்சொன்ன ஆட்டக்கூறுகள் பார்த்துப் போலச் செய்தல் வழி மிகுந்த தாக்கத்தைப் பெற்று, இன்று திரைப்படத்தில் ஆணும் பெண்ணும் கட்டிப்பிடித்து ஆடும் ஆட்ட அசைவுகள் போலவே நாட்டுப்புற ஆட்டமான குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தில் தொழிற்கலைஞர் ஆடுகின்றனர். பல ஊர்களில் உரசிக்கொண்டு சினிமா ஆட்டம்போல ஆட வேண்டாம் எனப் பெரிய வயதானோர் தடுத்தாலும் பெரும்பாலான இளைஞர்கள் இப்படியான சினிமாத்தன ஆட்டத்தை வெகுவாக இரசிப்பதோடு அன்றி, துண்டு, பணம் எனப் பரிசுப்பொருள்களும் கொடுத்து, திரும்பவும் அக்குறிப்பிட்ட ஊருக்குக் குறிப்பிட்ட கலைஞர்களே வரவேண்டும் என அடுத்த ஆண்டுக்குரிய அச்சாரமும் கொடுப்பதைப் பல பகுதிகளில் காண முடிகிறது.

கரகாட்டம் தமிழகத்தின் தென் மாவட்டங்களில் ஒவ்வொரு திருவிழாக்களிலும் பெரும்பாலும் இடம்பெறும் ஆட்டக்கலையாகும். பதினாறு வயதினிலே, முரட்டுக்காளை, கரகாட்டக்காரன் போன்ற பல படங்களில் கரகாட்டக் கலைஞர்களுடைய வாழ்க்கையையும் நையாண்டி மேளத்துக்கேற்ப ஆடும் கரகாட்டக் கலையையும் காட்டினர். இப்படங்களில் கரகாட்டம் ஆடியவர்களுக்கும் திரைப்படக் கலைஞர்களுக்குக் கரகாட்டம் சொல்லிக்கொடுத்த கலைஞர்களுக்கும் தொழிற்களங்களில் திரைப்படப் புகழ் பெற்றதைக் காட்டி நிறைந்த ஊதியம் பெற வாய்ப்பேற்பட்டுள்ளது.

கரகாட்டக் கலையில் **மொகரம்** வாசித்து ஒன்னாங்காலம், இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம் என முறையே மிதமான ஆட்டநிலை, வேகமான ஆட்டநிலை, அதிவேக ஆட்டநிலை எனப்படிப்படியே தொடரும் வழக்கம் உள்ளது. திரைப்படங்களில் முறையே படி நிலைகள் கொண்டு தொடங்கி ஆட்டம் அதிவேகநிலை வரும் வரை கேமராவோ, இயக்குநரோ காத்திருக்க இயலாத நிலையில் கரகாட்டத்தின் **ஆன்மா** எங்குள்ளதோ அதுமட்டுமே வேண்டும் எனக்கேட்டுச் சினிமாவுக்குத் தக்கபடி ஆட்ட அசைவுகளைச் சேர்த்துக்கொண்ட நிலையில் கரகாட்டம் இடம்பெற்றுள்ளது. சினிமாவில் எப்படி 'சினிமாக் கரகாட்டம்' தொடங்குகிறதோ அதுபோலவே முறையான தொடக்கமின்றி எடுத்த எடுப்பிலேயே கரகாட்டம் இன்று ஐந்தாம் காலத்தில் தொடங்கும் நிலை தொழிற்களங்களில் தொழிற்கலைஞர்களால் பரவலாக நிகழ்த்தக் காண முடிகிறது.

இவ்வாறு திரைப்படங்களில் இன்று பரவலாகக் கரகாட்டம் காட்டப்படும் காட்சிகள் இடம்பெற்றதன் விளைவால் திரைப்படங்களில் பாடலுக்கு ஆட்டம் சொல்லித்தரும் ஆட்ட ஆசிரியர்கள் பாணி வெளிப்படும் தன்மையை உள் வாங்கிய நிலையில் கரகாட்டக்கலைஞர்கள் திரைப்படங்களைப் பார்த்துத் தாங்களும் ஆடத் தொடங்கியுள்ளனர். பரதநாட்டியம் மற்றும் சினிமாப்பாடல்களுக்குக் கதாநாயகன் கதாநாயகி ஆடும் ஆட்ட அசைவுகள் இவை நகல் எடுக்கப்பட்ட நிலையில் கரகாட்டக்கலைஞர்கள் ஒவ்வொருவரையும் பாதித்துள்ளது.

கரகாட்டத்தின் துணைநிலை ஆட்டங்களுள் ஒன்றான **குறவன் குறத்தி ஆட்டம்,** இன்று தனித்த நிலையில் விடியவிடிய ஆடும் ஆட்டமாக வளர்ந்தமைக்கு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் திரைப்படப் பாடல்களுக்கு நடிகர் நடிகையர் ஆடும் ஆட்டங்களைக் காப்பி அடித்து ஆடுவதே காரணம் என்று கலைஞர்களே பலர் கூறக் கேட்க முடிகிறது. இவர்கள் அவ்வப்போது வெளியாகும் திரைப்படங்களை அவ்வப்போதே பார்ப்பதும் ஆட்ட அசைவுகள் பாணிகள் இவற்றைக் கவனிக்க வேண்டியே பலமுறை தொலைக்காட்சி வழியேயும், திரைப்படங்கள்

வழியேயும் காண்பதில் மிகுந்த அக்கறையையும் ஆர்வத்தையும் கொண்டுள்ளனர் என்பதை நேரில் கூறக் கேட்கமுடிகிறது.

இனி, குறவன் குறத்தி ஆட்டம் மற்றும் கரகாட்டத்தில் இடம்பெறும் பாடல்கள், உடை, ஒப்பனைகள், பார்வையாளர் எதிர்பார்ப்பும் அவர்கள் கொள்ளும் உறவுமுறைகளும் எனும் வழிமுறைகளில் நின்று விளக்கலாம்.

குறவன் குறத்தி ஆட்டப் பாடல்களில் இன்று கதாநாயகன் கதாநாயகி பாடும்பாடல்கள் பலவற்றில் 'ஹிட்' ஆன பாடல்களைப் பாடுகின்றனர். நையாண்டி மேளக் கலைஞர்களும், தாம் வாசிக்க வேண்டிய டப்பாத்தெம்மாங்கு, சோலை மலை நையாண்டி, பச்சப்பாசி, பவளப்பாசி மெட்டு, சந்தனப்பொட்டுமே வச்சுக்கோ, சனிக்கிழமை சந்தையிலே ஏ குட்டி ஒனக்குச் சக்கரப்பொங்கல் வாங்கித்தாறேன் ஏ குட்டி என்பதான பாடல்களுக்குப் பதில் திரைப்படப் பாடல்கள் ஆன 'ஜிக்குபுக்கு ரயிலே', 'ஊர்வசி', 'ஏ சப்பா ஏசப்பா போன்ற பல்வேறு ராப் கலந்த திரை இசைப்பாடல்களைப் பாடுகின்றனர்.

நாட்டுப்புறக்கலைஞர்கள் கரகாட்டத்தின்போது பாடல்கள் பாடுவதில்லை. கரகத்தைத் தலையில் வைத்துக் கொண்டு பாடுவது சிரமம். கரகத்தைத் தலையிலிருந்து கீழிறக்கி வைத்துவிட்டு முளைப்பாரிக் கும்மிப்பாடல்களை

ஒன்னாவது நாளையிலே ஒரு இலை
இரண்டாவது நாளையிலே ரெண்டு இலை
. . . .

என்றும்,

ஒன்னாங்கரகமடி எங்க முத்துமாரி
ரெண்டாங்கரகமடி எங்க முத்துமாரி

என்றும் பாடிய கரகாட்டப் பாடல்களை இன்று நாட்டுப்புறக்கலைஞர்களின், கரகாட்டங்களில் கேட்க முடியவில்லை. மாறாக, 'கரகாட்டக்காரன்' எனும் 100 நாட்கள் ஒடிப்பெரும் வரவேற்பைப் பெற்ற திரைப்படத்தில் இடம் பெற்றுள்ள

மாங்குயிலே பூங்குயிலே சேதி ஒன்னுகேளு
முந்தி முந்தி விநாயகரே முப்பத்தி

போன்ற பாடல்களையும்

அம்பிகையே ஈஸ்வரியே எனை ஆளவந்த
(பட்டிக்காடா பட்டணமா)

என்ற பாடலையும் மற்றுமுள்ள இது போன்றப் பாடல்களையும் பாடி, தொழிற்கலைஞர்கள் களங்களில் கரகத்தைக்கீழ் இறக்கி வைத்துவிட்டுப் பாடிப்பரிசும் பணமும் பெறுகின்றனர். தமிழ்த்திரைப்படங்கள் இடம் பெறக்கூடிய தொலைக்காட்சிகளின் வழிகாட்டுதலில் முதன்மை இடம் பெற்றுள்ள அவ்வப்போதைய 'ஹிட்'டான (Hit Songs, Super Hit songs) பாடல்களை ரசிகர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கப் பாடிப்பாடி, கரகாட்டம் இரண்டாம் நிலை ஆகி, கரகாட்டம் எனும் பெயரில் திரைப்படப் பாடல்கள் நையாண்டி மேளத் துணையோடும் ஆட்டத் துணையோடும் பெரிதும் இடம்பெறக் காணமுடிகிறது. கரகாட்டக் கலைஞர்கள் ஒருசிலர் மேடைகளில் கரகாட்ட உடை ஒப்பனையுடனும், ஆட்டத்துடனும் பாடும் திரைப்படப் பாடல்களுக்குப் பெரும் சன்மானத் தொகை பெறுகின்றனர். அவர்பெறும் சன்மானத் தொகை அன்றைய ஊதியத்துக்கு நிகரான அளவு இடம்பெறுவதைத் தஞ்சை மல்லிகா, புதுக்கோட்டை கலைச்செல்வி, பஞ்சு எனும் பஞ்சவர்ணம், மதுரையில் ஆடும் கலைஞர்கள் பலரிடமும் நேரில் காணமுடிகிறது.

உடை ஒப்பனையைப் பொறுத்தமட்டிலும் குஷ்பு சேலை, சிலுக்கு சட்டை, ரேவதி வளையல், நக்மா ஆடைகள் எனும் பெயரில் உடனுக்குடன் கடைகளுக்குப் பொருள்கள் விற்பனைக்கு வந்துவிடுகின்றன. நாட்டுப்புற மக்களுக்கு இவ்வாறான உடை ஒப்பனைப் பொருட்களை அறிமுகப்படுத்துவதில் தொலைக்காட்சி மற்றும் திரைப்படங்கள், தெருக் கடைகளுக்கு எவ்வளவு பங்கு இருக்கின்றதோ அந்த அளவுக்குக் குறையாமல் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கும் உள்ளது.

குறவன் குறத்தி ஆட்டக்கலைஞர்கள் பலர் ஒளிவிளக்கு திரைப்படத்தில் எம்.ஜி.ஆர். அணிந்திருந்த ஆடைபோல தோளிலிருந்து எதிர் பக்கவாட்டு இடைக்குவரும் பட்டைத்துணி போல அணிந்த நிலையில் ஆடினர். அத்திரைப்படம் தொட்டு இன்று வரை குறவன் குறத்தி ஆட்டக்கலைஞர்கள் தோள் இடுப்புப்பட்டைத் துணி அணிந்தாடுகின்றனர். முன்பெல்லாம் கோவணம் மட்டும் அணிந்தாடிய குறவன் குறத்தி ஆட்டமாயிருந்து பின் கால்டவுசர் அணிந்தாடிய நிலையைத் தாங்களாகவே நாகரிகம் கருதி மேற்கொண்டனர். இன்று மேலாடைபோலப் பட்டைத் துணி அணிந்தாடுகின்றனர். எம்.ஜி.ஆர். குறவன் வேடம் அணியும்போது மேலாடை அதாவது தோள் இடுப்புப் பட்டைத்துணியினை மக்கள் கொண்டுள்ள மதிப்புக் கருதி அணிந்துகொள்ளத் தேவை ஏற்பட்டது. இன்று கலைஞர்கள் 'போலச்' செய்துள்ளனர். மூன்றாம் பிறை திரைப்படத்தில் கமலஹாசன் சிலுக்கு ஆடிய உடை போலவே மினுமினுக்கும் வண்ணங்களில் பலர் உடை ஒப்பனை செய்தனர். இன்று சிலர் 'ரெஸ்கின் லெதர்' எனும் ஒருவகைத் தோலில்

குறவன் வேடம் புனைகின்றனர். முன்பெல்லாம் குறவனும் குறத்தியும் தலைமுடியை அள்ளிச் செருகிய கொண்டையில் வருவர். இன்று இருபாலாரும் தலைமுடியைத் திரைப்படக்கலைஞர்கள் பாணியில் கொண்டுள்ளமையை நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களிடம் காண முடிகிறது.

கரகாட்டக் கலைஞர்கள் முன்பு ஒட்டிய முழுக்கால் துணி, வெறுமனே ஆன சந்தனமேனியுடன் தெருக்கூத்தில் அணிவது போன்ற இடுப்பைச் சுற்றி வட்டமிடும் சிறுகுட்டைப்பாவாடை அணிந்தாடினர். பெண்கள் ஆண்கள் அணிவதுபோல கீழாடையோடு மேல்சட்டை அணிந்தாடினர். இன்று அனைத்துக் கரகாட்டக் கலைஞர்களும் பரத நாட்டியத்தில் அணியும் ஆடைபோலவே அணிந்தாடுகின்றனர். கரகாட்டக் கலைஞர்களில் ஆண்கள் முழுக்கைச் சட்டை அணிகின்றனர். நடிகர் திலகம் என மக்களிடம் அறியப்பட்டுள்ள சிவாஜிகணேசன் நாட்டியப் பேரொளி என அறியப்பட்டுள்ள பத்மினி ஆகியோர் இணைந்து நடித்து வெளிவந்த தில்லானா மோகனாம்பாள் திரைப்படத்தின் தாக்கத்தில் கரகாட்டக் கலைஞர்களிடம் பரதநாட்டிய உடை இடம் பெற்றுள்ளது.

தில்லானா மோகனாம்பாள் திரைப்படத்தில் நடிகை மனோரமா கரகாட்டக் கலைக்கு வாசிக்கும் நையாண்டி நாதசுரக் கலைஞராக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டுள்ளார். சிவாஜிகணேசன் (பரத நாட்டியத்துக்கு) நாதசுர இசை வாசிப்புச் செய்ய, நையாண்டி நாயனம் வாசிப்பவரான நடிகை மனோரமா பரதநாட்டியத்துக்கு வாசிப்பதான நாதசுர இசை போல வாசிக்க ஏங்கித் தவிப்பவராகக் காட்டப்படுவார். பரதநாட்டியத்துக்கேற்ப கீர்த்தனை வாசிக்கும் நாதசுரக் கலையை விரும்பும் கருத்துருவாக்கம் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களிடம் அத்திரைப்படம் வழியே கற்பிக்கப் பட்டதை இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். பரதநாட்டியம் கரகாட்டத்தை விட உயர்வானது எனும் கருத்தினை அப்படம் தந்ததன் வழி, கரகாட்டக் கலைஞர்கள் பலரும் சமூக மதிப்பு வேண்டி, பரத நாட்டிய உடையினை அணிய முன்வந்தனர். மேலும் சமூகத்தில் உயர்ந்தவர்களின் கலாச்சார நடவடிக்கைகளை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளும் சாமானியப் பட்டவர்களின் இயல்பு மனநிலையினை இங்குக் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். இந்த ரீதியில் கரகாட்டக் கலைஞர்கள் பரதநாட்டிய உடைபோலவே உடை ஒப்பனை அணிந்தாடும் நிலை திரைப்படம் மற்றும் தொலைக்காட்சிகளில் நித்தமும் தவறாது ஒளிபரப்பும் பரத நாட்டியக்கலை நிகழ்ச்சிகளைப் பார்த்ததன் தாக்கம் என்பதை அறியமுடிகிறது.

தொடக்கக் காலத்தில் கரகாட்டம் மற்றும் குறவன் குறத்தி ஆட்டம் ஆடிய நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் வாகை நெத்து (கால்மாணிக்கச்சம்) காலில் அணிந்தனர். அன்று அடுப்புக்கரி மற்றும் வண்டிக்களிம்பு (கருப்பு) இவற்றிலிருந்து கிடைப்பதைக் கண்மை மற்றும் நெற்றியில் இடும் கருப்புப்

பொட்டுக்குப் பயன்படுத்தினர். இன்று கண்மையை விலையின் ஏற்றத்துக்கேற்ப வாங்கிப் பயன்படுத்துகின்றனர். செம்மண் மற்றும் சுண்ணாம்பு மஞ்சள் சிவப்பு வண்ணப்பொருள் இவைகளைக் கொண்டு முகங்களில் சிவப்பு வண்ணம் தீட்டிக்கொண்டனர். இன்று முத்துவெள்ளை, ரோஸ்பவுடர் கொண்டு முகப்பூச்சு செய்வதோடு, உதட்டுச்சாயமும் பூசிக் கொள்கின்றனர். கன்னத்தில் ரோஸ் வண்ணம், கண்மை கொண்டு புருவம் எழுதுதல் எனும்படி, திரைப்படக் கதாநாயகிகள் பூசும் முகப்பூச்சுக்கு அருகில் செல்பவர்களாகப் பயணம் செய்கின்றனர். குறவனும் குறத்தியும் கூட கரகாட்டக்கலைஞர்கள் முகப்பூச்சு செய்வது போலச் செய்து கொள்வதில் கவனம் கொள்கின்றனர். திரைப்படங்களில் நடிகையர் தீட்டும் கண்மை போலவும், உதட்டுச் சாயம்போலவும் தலைமுடியை முன்வந்து திரண்டு சுருண்டு விழுவது போலவும் திரைப்படக் கலைஞர்களைப் பார்த்துச் செய்தாடுகின்றனர் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள்.

பார்வையாளர் எதிர்ப்பார்ப்பும் அவர்கள் கொள்ளும் உறவுமுறையும்

நிகழ்த்துக் கலைகளில் பார்வையாளர் பங்கு என்பது மிகவும் முக்கியமானதாகும். நாட்டுப்புறக் கலைகளில் பார்வையாளர்கள் கலைஞர்களுக்கு அன்பளிப்பு செய்வதும், கைதட்டி விசில் அடித்து ஆரவாரம் செய்வதும் கலைஞர்களை ஊக்குவிப்பதாக அமையும். சிலவேளைகளில் கலைஞர்களிடம் தாம் விரும்பும் ஆட்டம், பாட்டு இவற்றை மீண்டும் நிகழ்த்தும்படிச் செய்ய வேண்டுவதுமுண்டு. நிகழ்த்துக் கலைகளில் பார்வையாளருக்கும் கலைஞர்களுக்கும் இடையே நெருக்கமான உறவும் உண்மையான உறவும் அமைவது சாத்தியம் ஆகும். பார்வையாளர் அறிந்த கதையை அல்லது ஏலவே சென்ற ஆண்டுத் திருவிழாவின் போது நடத்திய கலைநிகழ்ச்சியைத்தான் (கரகம் அல்லது குறவன் குறத்தி ஆட்டம் போன்றவை) நடத்திட இவ்வாண்டும் அழைக்கப் பட்டிருப்பர். எனினும் தாமறிந்த கதையை அல்லது கலை நிகழ்ச்சியை எவ்வாறு இந்த ஆண்டு மேடையில் நிகழ்த்திக்காட்டுகிறார் கலைஞர் என்பதைக் காண்பதே பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பாக அமையும். எனவே **நிகழ்த்துதல்** என்பதே முக்கியமானதாக அமையும்.

கலைஞர்கள் என்ன நிகழ்த்துகிறார்கள் எப்படி நிகழ்த்துகிறார்கள் என்பதை அறிந்த மாத்திரத்திலேயே மீண்டும் நிகழ்த்திக்காட்ட வேண்டுகின்றனர் பார்வையாளர்கள். கலைஞர்கள் செய்துள்ள அறிமுகத்தைத் தொட்டுப் பார்வையாளர்களின் இரசனை முறையும், எதிர்பார்ப்பும் அமைகின்றன.

ஏரிக்கரையின் மேலே போறவளே (முதலாளி)
ஆடிப்பாடி வேலை செஞ்சா அலுப்பிருக்காது

நாடோடிக்கூட்டம் நாங்க
தில்லேலே லேலோ நாட்டில்
நல்லது கெட்டது தெரிஞ்சவங்க
தில்லே லேலோ (அமராவதி)

ஏர்முனைக்கு நேர் இங்கே எதுவுமே இல்லை
(பிள்ளைக்கனியமுது)

மணப்பாறை மாடுகட்டி
மாயவரம் ஏரு பூட்டி
வயக்காட்டை உழுதுபோடு சின்னக்கண்ணு
(மக்களைப்பெற்ற மகராசி)

ஆடுறமாட்டை ஆடிக்கறக்கணும்
பாடுற மாட்டை பாடிக்கறக்கணும் (அறிவாளி)

என்பன போன்ற பாடல்கள் நாட்டுப்புறப்பாடல்களின் தாக்கத்தை ஒட்டி, திரைப்பட இரசிகர்களாகக் கூடுதலாக நாட்டுப்புற மக்களையும் தம்பால் ஈர்த்துக்கொண்டது. இப்போக்கு ஆண்டுக்கு ஒன்றிரண்டு திரைப்படங்கள் வெளியாகிக் கொண்டிருந்த காலத்தில் நிகழ்ந்தது. இன்று ஆண்டுக்கு நூற்றுக்கணக்கான திரைப்படங்கள் வெளியாகிக் கொண்டிருக்கும் காலம். பல நூறு திரைப்படப்பாடல்களை வானொலி, திரைப்படங்கள், தொலைக்காட்சிப் படங்கள் வழியே இடைவிடாது அவ்வப்போது கேட்பதற்கான வாய்ப்புக்களைப் பேருந்துகள், தெருக்கள், கடைவீதிகள், திருவிழா நடைபெறும் இடங்கள் என்பவை வழியே நினைவலைகளில் அடிக்கடி ஒலிக்கச் செய்வதன் வழியே நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் பெரும்பாதிப்புக்குள்ளாகியுள்ளனர்.

அரிச்சந்திரன் மனைவி சந்திரமதி 'காட்டுக்குப்போன எந்தன் கண்மணி' என்று புலம்புவதற்குமுன் 'எட்டெடுக்கு மாளிகையில் ஏற்றி வைத்த என் தலைவன்' எனும் ஒப்பாரி மெட்டை ஒட்டிய திரைப்படப்பாடலைப் பாடும் போக்கு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களிடத்தே திரைப்படப்பாடல்களின் தாக்கத்தில் ஏற்பட்டது. இந்த வித்தியாசமான நாட்டுப்புறக்கலைகளுக்கு ஊடாகத் திரைப்படப்பாடல்கள் எனும் போக்கு மிகுந்த வரவேற்பைப்பெற்றது. இந்நிலை நாட்டுப்புற ஆட்டங்கள், கூத்துக்கள், நாடகங்கள் எனும் பல நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களில் வெளிப்படலாயின.

கீழ்நிலையில் மதிக்கப்பட்ட நாட்டுப்புறக்கலைகளும் கலைஞர்களும் மேல்நிலையில் மதிக்கப்படும் திரைப்படக்கலைக் கூறுகளை வாய்ப்புக் கிடைத்ததை ஒட்டிப் பின்பற்றுதல் செய்தமையைக்

கேப்ரியல் டார்ட் அவர்களின் விதியோடு பொருத்தி எண்ணிப் பார்க்க வழி செய்கிறது. அதுபோல சாதியத் தோற்றம் பற்றி ஆராய்ந்த டாக்டர் அம்பேத்கர் அவர்கள் பார்த்து ஒழுகப்படுதல் என்பது கௌரவம் பெற்றவர்களைப் பார்த்து நிகழும் என்று சாதியத்தைப் பொருத்திக் காட்டியதுபோல திரைப்படக் கலைஞர்கள் நட்சத்திரங்கள் (Star values) என்று உயர்ந்த அளவில் பேசப்படுவதோடு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் 'கூத்தாடிப்பயலுக' என்று ஏளனமாகக் கருதப்பட்ட நிலை எண்ணிப் பார்க்கத்தக்கதாக அமைகிறது. இவ்விரு துறையினருக்குமிடையே அதிகப்படியான எண்ணிக்கையில் உறவுகள் இருக்கின்றன என்பதும் இங்கு எண்ணுதற்குரியதாகும்.

பார்வையாளர்கள் இன்று அவ்வப்போது வெளியாகும் திரைப்படப் பாடல்களைக் கேட்கவும், பாடும் திரைப்படப் பாடல்களுக்கேற்ப ஆடவும் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களை வேண்டு கின்றனர். தாங்கள் பாடும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் பார்வையாளர்கள் விரும்புவதைவிட இன்று நாட்டுப்புறக்கலைஞர்கள் வழியே தாங்கள் கேட்டு இரசித்ததும் பார்த்து இரசித்ததுமான திரைப்படப் பாடல்களையே மிகவும் விரும்புகின்றனர் என்று கலைஞர்கள் வருந்துமளவுக்கு இப்போக்கு இன்று நிகழ்கிறது. ஆங்காங்கே குழுக்களாக வளர்ந்துள்ளதும் இந்தவித இரசனைப் போக்கிற்குரிய காரணங்களுள் ஒன்றாகக் கூறலாம். பாடல்களில் மட்டுமல்லாது உடை, ஒப்பனை போன்ற பல ரீதிகளில் பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பு இன்று அமைகிறது. முன்னணித் திரைப்படக் கலைஞர்களின் பெயரால் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கு அவ்வப்போது அன்பளிப்பு வழங்கப்படுகின்றன. திரைப்படம் பார்வையாளர்களைப் பாதித்ததோடு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களையும் வெகுவாகப் பாதித்துள்ளன. கேட்டல் எனும் வழி முறையைவிடப் 'பார்த்தல்' எனும் வழிமுறையில் மிகுந்த தாக்கம் பெற்றுள்ளது.

குறிப்புகள்

1. In order to prove my thesis - which really needs no proof - that some castes were formed by invitation, the best way it seems to me, is to findout whether or not the vital conditions for the formation of castes by invitation exist in the Hindu Society. The conditions for invitation, according to this standard authority are: 1. that the source of invitation must enjoy prestige in the group and 2. that there must be "numerous and daily relations" among members of a group (P.19). 'Caste in India', of Babasahib Ambedkar writings and speeches, Vol.1 completed by Vosant Moon, Education Department, Govt. of Maharashtra, 1989.

2. சினிமாவில் காலம் - பேரா. எஸ். ஆல்பர்ட், சிலம்பம், மடல் 28,

ஆகஸ்ட் 1995-பண்பாடு மக்கள் தொடர்பகம், லயோலா கல்லூரி வளாகம், சென்னை-34.

அனைத்திலும் பெரிய அபாயம் அறிவை மழுங்கடிப்பது. **தரங்கெட்ட கலைப்படைப்புகள்** உள்ளத்தையும், உணர்ச்சியையும் குருடாக்குகின்றன. **சிறந்த படைப்புக்கள்** புலனையும், அறிவையும், உணர்ச்சியையும், முழு மனிதனையும் பண்படுத்துகின்றன, புத்துயிர்க்கின்றன, சுதந்திரவனாக்குகின்றன, முழுமைப்படுத்துகின்றன, ஆழ்ந்து சிந்திக்க வைக்கின்றன, புதிய வெளிச்சங்கள், அர்த்தங்கள், பார்வைகள் தருகின்றன. ஒரு சத்யஜித்ரே படம், ஒரு பெர்க்மன் படம், ஒரு குரோசாவா படம், சகமனிதனை மேலும் புரிந்துகொண்டு நேசிக்க செய்கிறது; என் பார்வையில் படிந்த மாசை அகற்றித் தூய்மைப் படுத்துகிறது. It makes me finally sentsitive and profoundly human.

கம்பன் கண்ட இசையுலகம்

அ. கோபிநாத்

முத்தமிழின் நடுநாயகமாக விளங்கும் இசை தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது; உள்ளத்தை உருக்குவது; கேட்டாரைப் பிணிப்பது. எனவே இறையடியார்கள் இறைவனை இசையால் வழிபட்டனர். ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இறைவனைக் கண்டனர்; நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பினர். இதனை, "பக்தியை உயிர்நாடியாகக் கொண்டும், இசையை லயயோகக் கருவியாகக் கொண்டும் எய்தப் பெறும் சிவயோகம் மிகச்சிறந்ததெனலாம்"[1] என்று குறித்தனர். இதனை நன்குணர்ந்த கம்பன் தன் காப்பியத்தில் இசைக் கலைக்கு ஏற்றதோர் இடத்தை நல்கியுள்ளான். கம்பன் கண்ட இசையுலகில் கண்டப் பாடலும் கருவிப் பாடலும் கைகோர்த்துக் களிநடம் புரிகின்றன; ஆடலும் பாடலும் கூடி மகிழ்கின்றன. பண்கள் இடத்திற்கேற்ப அமைந்து எழில் பெறுகின்றன; மாதர் தீங்குரல் எங்கும் பரந்து இசை வெள்ளம் பாய்வதனைக் காண இயல்கின்றது.

மாதர் கண்டப் பாடல்

மாதர் தீங்குரல் இயல்பாகவே மென்மையானது; மேன்மையானது. பாலகாண்டத்துள் மகளிர் குரலின் சிறப்பு, "ஊடவும் கூடவும் உயிரின் இன்னிசை"[2] என உயிரின் இன்னிசையாகப் போற்றப்படுகின்றது. கண்டப் பாடலுடன், கருவிப் பாடலான வீணை இசையினையும் கலந்து மகளிர் அளிக்கும் விருந்தினை,

வள்ளுகிர்த் தளிர்க்கை நோவ மாடகம் பற்றி வார்ந்த
கள்ளென நரம்புவீக்கி கையொடு மனமும்கூட்டி
வெள்ளிய முறுவல் தோன்ற விருந்தென மகளிரீந்த
தெள்விளிப் பாணித் தீந்தேன் செவிமடுத்தினிது சென்றார்

(1:10:12)

எனக் கம்பர் காட்டுவார்.

இவண் விருந்திடுவோருடன் ஒப்பவைத்து இசை விருந்தளிப் போரைக் காட்டுவது காணத்தக்கது. விருந்தினரை வரவேற்பவருக்கு வேண்டிய முகமலர்ச்சியும் எழுச்சியும் வீணை அல்லது யாழ் மீட்டுவோருக்கு உறுதியாக வேண்டும். வெறுப்போ, சோர்வோ, அழுமுகமோ காட்டுமுகமாக அஃது அமையக் கூடாது; இன்னிசை விருந்தில் குரலும் விரலும் இணைந்து செல்லுதல் வேண்டும். மாதர் தீங்குரலை "மங்கையர் அமுதகீதம்" (கார்முகம். 40), "அமுத ஏழிசை" (5.

திருவவதாரம். 107). "மங்கையர் பாடலோதை" (14,. வரைக்காட்சி. 74) என்ற தொடர்கள் சுட்டும்.

நரம்புக் கருவியாகிய யாழிலும் மெல்லிய குரல் படைத்தவர் இம்மங்கையர் என்பதனை "யாழிசை அஞ்சிய அஞ்சொல்" (2. அயோ. 3. கைகேயி சூழ். 5) என்ற தொடர் காட்டும். காம வேட்கையினை எழுப்பும் பண்ணும் (காமரம்) இங்கு உண்டு. "பையரா நுழைகின்ற போன்றன பண்கலிந்து எழு பாடலே" (2. அயோ. 3. கைகேயி சூழ். 57) என்ற அடி இதனை விளக்கும். "உலகியலோடு பொருந்திக் கழிகாமம் வளர்க்கின்ற இசையும் உண்டு. ஆன்மிக அடிப்படையில் கடவுட் காதல் வளர்க்கின்ற தெய்வீக இசையும் உண்டு"[3] என இசையறிஞர் இதனை விளக்குவர். மகளிர் மென் குரலின் சிறப்பை மேலும் காட்டிட "பண்ணெனும் சொல்வினை" (2. அயோ. 3. கைகேயி சூழ். 86) எனவும் "காமரம் கனிந்தென கனிந்த மென்மொழி மாமடந்தையர்" (2. அயோ. 4. நகர் நீங்கு. 297) எனவரும் அடிகளும் காட்டுகின்றன. காமரப் பண்ணை விளக்க வந்த இசையறிஞர் "காமரம் எனும் பண் மருத நிலத்துப் பண்; எனவே அது காலை நேரத்திற்குரியது. அது காமவுணர்வினைச் செப்புதற்குரியது. நச்சர் உரையில் காமரம் என்பது சீகா மரம் என்னும் பண் என்றும் விளக்கியுள்ளார்"[4] என விளக்கியுள்ளது காணத்தக்கது.

கொடிச்சியர் எடுத்துப் பாடிய பாடலில் குறிஞ்சிப்பண் கனிகின்றது; இதனைப் பருகிட அசுணமா வருவதனை,

குனிந்த ஊசலில் கொடிச்சியர் எடுத்த இன்குறிஞ்சி
கனிந்த பாடல் கேட்டு அசுணமா வருவன காணாய் (2:9:24)

எனச் சீதைக்கு இராமன் காட்டும் திறத்தால், மாதர் பாட்டுத் திறத்தையும், அப்பாட்டில் நாட்டம் கொண்ட அசுணமாக்கள் நாடி வரும் நாட்டத்தையும், அப்பாடல் பாடிய மங்கையர் குரல் வளத்தையும் நன்கறிய இயல்கின்றது.

காமரப் பண் காமத்தை விளைப்பது என்று முன்னர்க் கண்டோம். இராவணனுக்குக் காம நாட்டத்தை ஊட்டக் கருத்துக் கொண்ட சூர்ப்பனகை அதற்கேற்ப சீதையை வருணிக்கையில் "காமரம் பழுத்த பாடல் கள்ளெனக் கனிந்த செஞ்சொல்" என்ற தொடரைப் பயன்படுத்துகின்றாள். கள்ளோ குடித்தால்தான் மயக்கும். காமம் நினைத்தாலே மயக்கும்; சீதையின் குரல் இனிமையையும், அழகு நலத்தையும் ஏற்றியுரைத்து இராவணனைக் கிறங்க வைக்கின்றாள். தங்கை உரைக்கக் கேட்டே கெட்ட இராவணன் அனைத்தையும் மறந்தான்; விரக தாபத்தால் தவித்துத் துடித்தான்; முள்ளினால் முட்களையுமாறு காமத் தவிப்பை, "பாலை யாழ் பழித்த செம்பொன்னார் தீபமெடுக்க சோலையில் களிக்க" எனப் பொழுதைக் கழிக்கச் செல்கின்றான். அவற்றால் அவன் நிறைவு பெறவில்லை,

"மழலையின் சொற் கிள்ளையும் குயிலும் வண்டும் இனியன மிழற்றுகின்ற மகளிரையும்" (3:7:98) வெறுத்து ஒதுக்கிச் செல்லுகின்றான்.

சீதையைக் காட்டும் கம்பன் அவளே இசை வடிவமாகவும், பண் விளக்கமாகவும், இனிமை மொழியினளாகவும் இருப்பதனைப் பலவிடங்களில் காப்பியம் பரக்கக் கூறியிருக்கின்றான். பாலகாண்டத்துள் நைவளப் பண்ணையே சீதையாகக் கம்பன் உருவகித்துள்ளான்.

நைவளம் நவிற்றுமொழி நண்ணவர லோடும்
வையநுகர் கொற்றவனு மாதவரு மல்லார்
கைகள் தலை புக்கன கருத்துளது மெல்லாம்
தெய்வமென உற்ற வுடல் சிந்தைவச மன்றோ (1:20:34)

என இப்பாடல் அமைகின்றது.

சீதையின் அழகுக் கோலத்தைக் காணத் தோழியர் அழைத்து வருகின்றனர். சீதையின் அழகும், நடையின் ஒயிலும் கண்டு வசிட்டன், விசுவாமித்திரன் முதலிய முனிவர்களும், தயரதன் முதலிய மன்னர்களும் ஒழிய ஏனையோர் மரியாதை நிமித்தம் கைகளைத் தலைக்கு மேலே உயர்த்தி வணங்குகின்றனர். இதனைச் சீதைக்குக் கம்பன் தந்த ஏற்றம் என்பதா? நைவளப் பண்ணிற்கு நல்கிய ஏற்றம் என்பதா? எனவே இரண்டையும் இணைத்துக் காட்டுகின்றான். நைவளம் என்பது நட்டபாடை எனும் பண்; இன்றைய நிலையில் நாட்டைக் குறிஞ்சி என்ற இராகமாக மருவியுள்ளது என்பார் குடந்தை ப. சுந்தரேசனார் அவர்கள்.

மேனாட்டு இசையில் நாடகப் பாத்திரங்களை அவ்வவற்றுக்குரிய பண்ணில் (Tune) உணர்த்தும் பாணியை ஈண்டும் காண்கின்றோம். நைவளப்பண் முற்பகலுக்குரியது; நடந்து வருவதைக் காட்டுவது; சுவைகளுள் உவகையும் மருட்கையும் கலந்தது; இப்பண்புகள் அனைத்தையும் இங்குக் காண்கின்றோம்.

சீதையின் அழுகுரலிலும் இனிமை மிளிர்வதனை, "பண் எனும் கிளவியாள் பன்னி ஏங்கினாள்" (2:12:86) என்ற அடிவழி கம்பன் காட்டுகின்றான். சீதையைப் பிரிந்தவிடத்தும் அவள் இன்குரல் இராமனுக்குக் கேட்பதை,

குயிலும் கரும்பும் செழுந்தேனும் குழலும் யாழும் கொழும்பாகும்
அயிலும் அமுதும் சுவைதீர்த்த மொழியைப் பிரிந்தாலழியானோ
(3:11:29)

என்ற அடிகள் சுட்டுகின்றன. இங்குச் சீதையின் மொழி இனிமைக்குக் குயிலின் குரல், கரும்பு, தேனின் இனிமை, குழல், யாழின் இசை, பாகு, கற்கண்டு, அமுது ஆகியவற்றின் இனிமை என இவற்றை ஒன்றாக்கிக் கலந்து காட்டுகின்றான். இனியன அனைத்திலும் இனிமை இவள் குரலே

என்பது கம்பன் கோட்பாடு. சீதையைக் காட்டுமிடமெல்லாம் கம்பன் இசை நாட்டத்தைக் கூட்டியே உரைப்பதனைக் காணலாம்.

மனைவியைத் துறந்து தவிக்கும் இராமனைச் சுக்கிரீவன் கிட்கிந்தைக்கு வருமாறு அழைக்கின்றான். அதற்கவன்

யாழிசை மொழியோ டன்றி யான் உறும் இன்பம் என்னோ
(4:8:21)

என மறுப்பதிலும் சீதையின் மொழியினிமைக்கு யாழினைக் கூறுவது கருதத்தக்கது. சீதையின் குரலினிமைக்கு,

நரம்பையும் அமிழ்த நாறும் நறவையும் நல்நீர்ப்பண்ணை
கரும்பையும் கடந்த சொல்லாள் (4:12:36)

என யாழின் நரம்பு, அமிழ்து, நறவு, நன்னீர்ப்பண்ணைக் கரும்பு என இனியன அனைத்திலும் இனிமையாகக் காண்பது பின்னாளில் புரட்சிக் கவிஞருக்குத் தமிழை இனிமையாய், உயிராய்க் கொள்வதற்கு வித்திட்டதோ எனக் கருத வேண்டியுள்ளது. மேலும்,

குழல் படைத்து யாழைச் செய்து குயிலொடு கிளியும் கூட்டி
மழலையும் பிறவும் தந்து வடித்ததை மலரின் மேலான்
இழைபொரும் இடையினாள் தன் இன் சொற்கள் இயையச்
செய்தான்
பிழையிலது உவமை காட்டப் பெற்றிலன் பெறுங்கொல்
இன்னும் (4:12:62)

எனக் குழல் யாழ் ஆகிய கருவியிசைகளுடன் சீதையின் குரலை இணைத்ததுடன் நில்லாமல். மழலைச் சொல் போன்றவற்றுடனும் அவளின்சச் சொல்லை இயைத்து இன்னும் அவள் தீங்குரலுக்கு ஏற்ற உவமை கிட்டவில்லையே எனத் துடிப்பதும் காணத்தக்கது.

பாரதியும் இவற்றை வாணிக்கு ஏற்றிப் பாடும் பாட்டில்,

மாதர் தீங்குரல் பாட்டிலிருப்பாள்
மக்கள் பேசும் மழலையிலுள்ளாள்
கீதம் பாடும் குயிலின் குரலை
கிளியின் நாவை யிருப்பிடம் கொண்டாள்[5]

எனப் போற்றிப் பாடுவதனைக் காண இயல்கின்றது. எனவே கம்பன் கண்ட சீதை இசை வடிவினளாகவும், இசை மொழியினளாகவும், இசை நடையினளாகவுமே இராமகாதை முழுக்க விளங்குகின்றாள். யுத்த காண்டத்துச் சீதையின் அழகைக் கூறுமிடத்து முதலில் அமைவது **பண் நிறை பவளச் செவ்வாயேயாம்** (யுத்தகாண். 15. கம்ப. 10) என அவள் வாயில் விளையும் பண்ணின் சிறப்புப் போற்றுவது காணத்தக்கது.

கம்பன் சீதைக்கு மட்டுமேயன்றிப் பிற மாதரின் குரலினிலும் இசை நயத்தைக் காட்டுவது காணத்தக்கது. அயோத்தி மகளிரைச் சுட்டுகையில், **பண் எனும் சொல்லினார்** (கம்ப. 2. அயோ. 3. கைகேயி 88) என்கிறார்.

கின்னரர் கீதம் இசைக்கின்றனர்; அக்கீதங்களைக் கேட்பது மட்டுமேயன்றி அக்கீதங்களின் பேதங்களைப் பற்றி ஆயுமளவிற்கு அவர்கள் இசையறிவு மிக்கவர்களாக இருப்பதனைச் சுந்தரகாண்டம் குறிப்பிடுகின்றது.

கண்டப் பாடலும், கருவிப்பாடலும்

இராவணனுடைய இலங்காபுரி மகளிர் குரல் இனிமையினை,

குழலும் வீணையும் யாழும் என்று இனையன குழைய
மழலை மென்மொழி கிளிக்கு இருந்து அளிக்கின்ற மகளிர்
(5:2:6)

என்ற அடிகள் விளக்குகின்றன. இங்கும் மெல்லிய மாதர் குரலுக்கு ஏற்ப மெல்லென ஒலிக்கும் குழல், வீணை, யாழ் ஆகியனவே பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளமை கம்பன் அறிந்த இசைக்கலை மேன்மைக்குச் சான்று பகரும். இதுவே இதே படலத்துள் பின்வரும்,

வீணையும் குழலும் தம் தம் மிடறும் வேற்றுமையின் தீர்ந்த
பாணிகள் அளந்த பாடல் அமிழ்து உகப்பாடுவாரும்
(5:2:187)

என்ற அடிகளில் சுட்டப் பெறுகின்றது.

குரலும் விரலும்

பாடல் பாடுவோர் பாடினால் கேட்கத் தோன்றுவதற்குக் காரணம் அவர்கள் பாடல்கள் கருவிப் பாடல்களுடன் ஒன்றிப் போதலாகும். கண்டப் பாடல் ஓங்கிக் கருவிப்பாடலை அழுத்திடின் பொருந்தாது; கருவிப் பாடல் ஓங்கிக் கண்டப் பாடலை மறைத்தால் விளங்கித் தோன்றாது; இரண்டும் அளவொத்துப் பொருந்திடின் இனிமை கூட்டும்; மனத்தை நிறைவிக்கும்.

கண்டப் பாடலும் கருவிப்பாடலும் ஒன்றிப்போக, சுவைபயக்க, பாடலின் அளவறிந்து அதற்கேற்ப கருவியிசை அமைக்க வேண்டும், பாடுவோருள் பலர் கருவியிசை இசைப்பதில்லை, பாடுவோருக்குக் குரல்வளம் பொருந்த அமையவேண்டும். **குரல் இல்லாதவர்க்கு விரல்** என்ற மொழி இதனடிப்படையில் எழுந்தது போலும்.

கிட்கிந்தையில் வாலி இறப்பின்போது தாரை புலம்பி,

வேய்ங்குழல் விளரி நல்யாழ் வீணை என்று இனைய நாண
ஏங்கினள் இரங்கி விம்மி உருகினள் இருகை கூப்பி (4:7:163)

என அழும் அழுகையிலும் இசைநுட்பம் விளக்கப்படுகின்றது. குழல், விளரி, நல்யாழ், வீணை இவை நாணும்படித் தாரையின் குரல் அமைந்துள்ளது என்பதால் அவள் குரலின் நயத்தை அறிய இயல்கின்றது. விளரிப் பண் அவலமாகிய இரக்கம் காட்டும் பண்ணாம். இதனை, "விளரி - நான்கு வகை நிலங்களுள் நெய்தல் நிலத்திற்குரியது" "விளரி குரலாக விளரி" (சிலப். உ.வே.சா. பதிப்பு; ப. 450) என்று கூறப்படுவதால் இது இன்றைய தோடி என்றுரைக்கலாம். இது இரங்கற்பண்[6] என இசையறிஞர் விளக்கம் தருவர்.

எனவே கம்பன் கண்ட இசையுலகில் மாதர் தீங்குரல் இன்பத்திலும் துன்பத்திலும் மென்மையாக ஒலிப்பதையும். இது இசையாக மிளிர்வதனையும், அவர்கள் குரலுக்கு ஏற்ப வாசிக்கும் கருவிகளான யாழ், குழல், வீணை பரிமளிப்பதையும் காப்பியத்தில் காணலாம். இக்கருவிகள் அனைவரும் கையாள இயலாத பான்மையினாலேயே - சிலருக்கே நுனித்துவருகின்ற பான்மையினாலேயே "சில செவித்தாகிய கேள்வி", "சில்செவிக் கண்ணதாகிய யாழ்" என நுட்பம் கூறப்படுகின்றது. மகளிரின் குரலுக்கு ஏற்ப மென்மைக் கருவிகளைக் காட்டிய கம்பன் ஆடவர் குரலுக்கும் செய்யும் தொழிலுக்கும் ஏற்பச் சற்று ஓசை வன்மை மிகுந்த கருவிகளைக் குறிப்பாகத் தோற்கருவிகளைக் காட்டுகின்றார்.

ஆடவர் குரலுக்கும் தொழிலுக்குமேற்ப அமையும் கருவிகள் - கருவியிசை

இராவணன் சிறந்த சிவபக்தன்; வீணைக் கொடியுடைய வேந்தன்; இசையாற்றல் மிக்கவன்; நாரத முனிவர்க்கேற்ப நயம்படப் பாடும் நாவுடையவன்; கயிலைநாதனைத் தன் சாமகீத கானத்தால் கவர்ந்தவன். கலைநலம் மிக்க அக்காவலன்தன் கொடியாக வீணை அமைந்ததில் வியப்பில்லை; ஏனெனில் அவன் இலங்காபுரி மக்களும் "அளிக்கின்ற தேறலுண்டு ஆடுநர் பாடுநராகக் களிக்கின்றார் அல்லாற் கவல்கின்றார் ஒருவர்காணேன்" என்ற பான்மையில் ஆடல் பாடல்களில் வல்லவராக விளங்கியமையை அனுமன் காட்டுவான்.

முரசு - வீர முரசு - கொடை முரசு - மங்கல முரசு எனப் பலவகையாம். பேரிகை படகம் இடக்கை ஒடுக்கை சல்லிகை கரடிகை தட்முழா தக்கை தண்ணுமை தடாரி குறடு கொம்பு அந்தரி முழவு எனத் தோற்கருவிகள் பலவாகும். சங்காகிய துணைக் கருவியினையும் கம்பன் பல இடங்களில் சுட்டிச் செல்லுகின்றான். சங்கு பண்டைக் காலத்தில் மங்கல நிகழ்ச்சிகளில் பயன்பட்டதனை, "முரசியம்பின முருடதிர்ந்தன முறையெழுந்தன பணிலம்" என்ற சிலம்படி காட்டும். கம்பனும் இது மங்கல நிகழ்ச்சிகளிலும் - போரிலும் - போரின் வெற்றியிலும் ஊதப்படுவதனைக்

காட்டியுள்ளமை காணத்தக்கது. சங்கு பின்னாளில் தமிழகத்தில் அமங்கல நிகழ்ச்சிகட்கும் பயன்பட்டு வருவதனைக் காணலாம்.

இலங்கையில் மங்கலக் கருவிகளே முழங்கியுள்ளன. அங்குக் கேட்ட முதல் அழுகுரல் சூர்ப்பனகை அழுகுரலேயாம். இதனை,

முழவினில் வீணையில் முரல்ந யாழினில்
தழுவிய குழலினில் சங்கிற் றாரையில்
எழுகுரலின்றியே யென்று மில்லதோர்
அழுகுரல் பிறந்ததவ் விலங்கைக் கன்றரோ (3:7:36)

எனவரும் பாடலுணர்த்தும். அத்தாணி மண்டபத்தே செம்மாந்திருந்த இராவணன் சூர்ப்பனகையுரையால் காமவயப்பட்டான்.

இராவணன் காமத்தால் நிலை கொள்ளாது தவித்தான்; மற்றையதெல்லாம் மறந்தான்; கேட்ட மங்கையை மறக்கவில்லை. அவன் இருப்பை,

எழுந்தனன் இருக்கை நின்றாண்டேழுலகத் துளோரும்
மொழிந்தன ராசியோசை முழங்கின சங்கமெங்கும்
பொழிந்தன பூவின்மாரி போயினர் புறத் தோரெல்லாம்
அழிந்தொழி சிந்தையோடு மாடகக் கோயில் புக்கான் (3:7:88)

எனக் காணலாம். இங்குச் சங்கு முழங்குகின்றது; இதனை, "அரசன் தன் சிங்காதனம் விட்டு எழுந்து செல்லும்போதும், அமரும்போதும், சங்கம் முதலிய வாத்தியங்கள் முழங்க சபையோர் பூக்களைத் தூவி ஆசீர்வதித்தலே மரபு" என்ற கூற்றால் மங்கல நிகழ்ச்சிகளில் சங்கு ஊதப்பெற்றமையை உணரலாம்.

யுத்த காண்டத்துள் - உறங்குகின்ற கும்பகர்ணனை எழுப்ப சங்கு, தாரை போன்ற கருவிகளே பயன்படுகின்றன.

அங்கைகள் தீண்ட அஞ்சி ஆழ்செவி அதனினூடு
சங்கொடு தாரை சின்னம் சமைவுறச் சாற்ற லுற்றார் (6:15:51)

உடல்வலிவும் மனவலிவும் கொண்ட கும்பகர்ணனுக்கு, பெருமையும் உரனும் மிக்கோனுக்கு உரப்பொலியாகக் கேட்கும் சங்கு தாரை ஆகிய கருவிகளை வைத்து ஒலியெழுப்பி எழுப்புவதில் வியப்பில்லையன்றோ?

வீடணனுடைய முடிசூட்டு விழாவில் மங்கல முரசும் சங்கும் பயன்பட்ட பாங்கினை,

ஆர்த்தன பரவை யேழும் அவனியு மமரர் நாடும்
வார்த்தொழில் புணரும் தெய்வ மங்கல முரசும் சங்கும்

தூர்த்தன கனகமாரி சொரிந்தன நறுமென் சுண்ணம்
போர்த்தது வானத்து அன்று அங்கெழுந்தது துழனிப் பொம்மல்
(6:4:146)

என்ற பாடல் உணர்த்தும்.

பிரம்மாத்திரப் படலத்துள் இந்திரசித்தன் போர்க்கோலம் பூண்டு, போர்க்களம் செல்லுமிடத்துக் கருவியிசைகளின் பெரும் பட்டிய லொன்றைக் கம்பன் காட்டுகின்றான். அவை :

கும்பிகை திமிலை செண்டை குறடு மாப்பேரி கொட்டி
பம்பை தார்முரசம் சங்கம் பாண்டில் போர்ப் பணவம் தூரி
கம்பலி உறுமை தக்கை கரடிகை துடிவேய் கண்டை
அம்பலி கணுவை ஊமை . சகடையோடு ஆர்த்தவன்றோ
(6:21:5)

எனவரும் வெறும் கருவியிசைகளை மட்டுமா கம்பன் காட்டுகின்றான்? 10-12ஆம் நூற்றாண்டு காலகட்டத்தில் தமிழகத்தில் அமைந்த போரிசைக் கருவிகளைப் படம் பிடித்தல்லவா வைத்துள்ளான். இங்குத் தோற் கருவிகளையும் சங்கு போன்ற இயற்கைத் துளைக் கருவிகளையும் காண்கின்றோம். போர்க்களத்தில் இழப்பு ஏற்படும் காலத்தில் எழுப்பப் படும் பறை துணங்கைப் பறையாம். கும்பகர்ணன் போரில் அழிவெய்திய பின் இராவணன் அவனுக்காக இரங்கும் இரக்கத்தில் இது வெளிப்படுகின்றது.

ஏழை மகளிர் அடிவருட ஈர்ந்தென்றல்
வாழும் மணியரங்கில் பூம்பள்ளி வைகுவாய்
சூழும் அலகை துணங்கைப் பறை துவைப்ப
பூழி அணைமேல் துயின்றனையோ போர்க்களத்தே (6:16:85)

என அலகையர் துணங்கைப் பறையைக் கொட்டி இசைப்பது இதனால் அறியலாம்.

இருதரப்புச் சேனைகளும் நெருங்கிப் பொருகையில் பல்வகையான, வீர எழுச்சியூட்டும் இசைக்கருவிகள் கூடியொலிக்கின்றன. இங்கு இதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் கருவிகள் பனை, முழவு, முரசு, காணம், சங்கு ஆகியனவாம். இந்திரசித்தன் போருக்குச் செல்கையிலும், 'சங்கொலி வயிரின் ஓசை ஆகுலி தழங்கு கானம்' (21. பிரமாத்திரம் :7) எனக் கருவிகளின் கூட்டொலி கூடி, போரில் சிறப்புறப் பொரும் வண்ணம் - எழுச்சி மிக்க வீரத்தை விளக்க உதவுவதாக அக்கருவியிசைகள் அமைகின்றதனைக் காண்கிறோம்.

இயற்கைக் காட்சியிலும் இசைக்காட்சி

கிட்கிந்தா காண்டத்துள் சீதையின் பிரிவால் வருந்திப் புலம்பும் இராமன் நிலையைக் காட்டுகையில்,

பொன்பால் பொருவும் விரை அல்லி புல்லிப் பொலிந்த பொலந்தாது
தன்பால் தழுவும் குழல்வண்டு தமிழ்ப்பாட்டு இசைக்கும் தாமரையே
என்பால் இல்லை அப்பாலோ இருப்பார் அல்லர் விருப்புடைய
உன்பால் இல்லை என்றபோது ஒளிப்பாரோடும் உறவுண்டோ?

(4:1. 28)

எனத் துன்ப உணர்வை வெளிப்படுத்தும் இடத்திலும் குழலிசையென வண்டு ரீங்காரம் செய்யவும் அத்துடன் அது தமிழ்ப்பாட்டாகத் தாமரையில் ஒலிப்பதனையும் கம்பன் பதிவு செய்து வைத்துள்ளான். கம்பனுடைய தமிழ்ப் பாட்டிசைக்கும் தாமரை பாரதிக்கு வெள்ளைத் தாமரை பூவிலிருந்து வீணை இசைக்கும் கலைமகள் காட்சியாகவும், தாமரை பூத்ததடாகமடீ - தமிழ் மணத்தேன் பொங்கிப் பாயுதடி, எனத் தண்டபாணித் தேசிகர் பாடவும் வித்தாக விளங்குகின்றதெனலாம்.

நல்லிசை வாணர் நாளும் போற்றப்பட்டுப் பரிசில் பெறுவதனைக் கண்ட கம்பன் அதனை இயற்கை அழகுக் காட்சியில் தும்பியாக்கி இசைக் கலைஞர்க்கு, நிலமகளாகிய அரசி பரிசில் நல்குவதாகக் காட்டும் நயம் காணத்தக்கது.

நன்நெடும் காந்தள் போதில் நறை விரி கடுக்கை மென்பூ
துன்னிய கோபத்தோடும் தோன்றிய தோற்றம் - தும்பி
இன்னிசை முரல்வ நோக்கி இருநிலமகள் கை ஏந்தி
பொன்னொடும் காசை நீட்டிக் கொடுப்பதே போன்றதன்றே!

(4:9:31)

என வரும் இப்பாட்டில் காந்தள் போதில் கடுக்கை மென்பூவும், இந்திரகோபத்தோடு கலந்து தோன்றிடும் காட்சியில் தும்பியாகிய இசைவாணர் வாய் வைத்துத் தேனுறிஞ்சும் காட்சியில் அவ்வாறு தும்பிபாடும் பண்ணில் மனம் பறிகொடுத்த நில மகளாகிய அரசி பொன்னொடு (மஞ்சள் நிற மலர்) இரத்தினம் அல்லது காசுகளை ஏந்திப் பரிசளிப்பதாகக் காட்டுவது காணத்தக்கது. இசைக்கலைஞரின்-இசைக் கலையின் ஏற்றத்தை இயற்கையில் ஏற்றியுரைக்கும் கம்பனின் கவிநயம் சிறப்படைகின்றது.

இவ்வாறே கிட்கிந்தா காண்டம் கார்காலப் படலத்தும் மழலை வண்டு கின்னரம் என இசைப்பதனை,

கிளைத் துணை மழலை வண்டு கின்னரம் நிகர்த்த மின்னும்
துளிக் குரல் மேகம் வள்வார்த் தூரியம் துவைப்ப போன்ற

வளைக் கையர் போன்ற மஞ்ஞை தோன்றிகள் அரங்கின் மாடே
விளக்கினம் ஒத்த காண்போர் விழிஒத்த விளையின்மென்பூ
(4:8:32)

என்ற பாடல் சுட்டும்; இவண் கைக்கிளை என்னும் இசைக்கு நிகரான யாழிசையை வண்டுகள் மீட்ட, மத்தளம் என மேகம் முழங்க, வளைக்கையர் என மயில்கள் அல்லது தோன்றி மலர்கள் தோன்ற, விளக்கினம் எனவும் காண்போர் கண்கள் எனவும் விளையின் மென்பூக்கள் விளங்குகின்றன என இங்குப் பாடலும் ஆடலும் கூடிக் கலப்பதனை இயற்கை வாயிலாகக் கம்பன் காட்டுகின்றான்.

பண்பாடும் கலைஞராக மட்டும் தேனீயைக் கம்பன் காட்டவில்லை. கவிஞராகவும் காண்கின்றான். தேனீ நாள்மலர் குடைந்து தேனுண்டு காமநூல் கற்ற விடர் என விளங்குதலை

சரத நாண்மலர் யாவையும் குடைந்தன தடவிச்
சுரத நூல் தெரி விடர் எனத் தேன் கொண்டு தொகுப்ப
பரத நூன்முறை நாடகம் பயன் உறப் பகுப்பான்
இரதம் ஈட்டுறும் கவிஞரைப் பொருவின தேனீ (4:9:38)

எனும் இப்பாடலால் காட்டுகின்றார். கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும் இசை நாடக உணர்வுடைய மாந்தர்க்கு ஆக்கப்படும் ரசக் கோட்பாட்டினைத் தேனீயைக் கொண்டே பாகுபடுத்திக் காட்ட கம்பனைத் தவிர யாரால் இயலும்?

பாலகாண்டத்துள் பச்சைத் தேரைகளின் தாலாட்டைப் பாட்டாகக் காட்டியுள்ளான் கம்பன்.

சேலுண்ட ஒண்கணாரின் திரிகின்ற செங்கா லன்னம்
மாலுண்ட நளினப் பள்ளி வளர்த்திய மழலைப் பிள்ளை
காலுண்ட சேற்று மேதி கன்றுள்ளிக் கனைப்பச் சோர்ந்த
பாலுண்டு துயிலப் பச்சைத் தேரை தாலாட்டும் பண்ணை
(1:2:13)

என இப்பாடல் அமைகின்றது. அன்னப் பறவைகள் தம் குஞ்சுகளை மலர்ப்படுக்கைகளில் உறங்கச் செய்துவிட்டுத் தாம் மாதர் நடை கற்கச் செல்கின்றன. சற்று உறக்கம் கலைந்த பிள்ளைகளின் பசிக்குக் கன்றை நினைந்து சொரிந்த எருமைப்பால் உதவுகின்றது. மீண்டும் அவ்வன்னக் குஞ்சுகட்குத் தூக்கம் கண்களைத் தழுவவே தாலாட்டுப் பாடும் வண்ணம் நீலாம்பரியில் பச்சைத் தேரை **கரபுரகரபுர** என ஒலி எழுப்பிப் பாடுகின்றது. தேரையின் குரலிலும் தாலாட்டைக் கண்ட தமிழ்க் கவிஞன் கம்பனாவான்.

இவ்வாறு கம்பன் கண்ட இசையுலகில் மாதர் தீங்குரலில் பாடும் பண்ணும் கண்டப் பாடலும் கருவிப் பாடலும், இணையும்

பான்மையினையும் ஆடவர் தம் அமைப்பிற்கும் போர்த்தொழிற்கும் ஏற்ற உரப்போசை மிக்க கருவிகளைக் கையாள்வதனையும் இயற்கைக் காட்சிகளிலும் இசையினைக் கம்பன் ஏற்றியுரைக்கும் பாங்கினையும் அறியலாம்.

குறிப்புகள்

1. **அழகுக் கலைத்திறன்,** ப. 113.
2. **கம்ப.** 1. பால நகரப்படலம், 66
3. **அழகுக் கலைத்திறன்,** ப. 90.
4. **தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்,** ப.87 (இரண்டாம் தொகுதி)
5. **பாரதியார் கவிதைகள்,** ப.28
6. **தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்,** ப.39 (இரண்டாம் தொகுதி)

சொலவடைகள்

வே. சசிகலா

0.0. சொலவடைகள் நாட்டுப்புற மக்களின் உரையாடல்களில் வழங்கிவருகின்றன. மக்களின் அனுபவ வெளிப்பாடாக விளங்கும் சொல்வடைகள் அந்தந்த நேரத்தில் நிகழும் செயல்களுக்கேற்பவும், மன உணர்வுகளுக்கேற்பவும் பிறக்கின்றன. மக்களின் உரையாடல்களில், உழைக்கும் இடங்களில், கழனிகளில், காடுகளில், உல்லாசப் பேச்சுகளில், அங்கலாய்ப்புகளில், அதிதீவிர சண்டைகளில் சொலவடைகள் ஊற்றுப்பெருக்கெடுக்கின்றன. இச்சொலவடைகளைப்பற்றி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். தென்காசிப் பகுதியிலுள்ள கிராமப்புறங்களில் கள ஆய்வின் அடிப்படையில் தொகுக்கப்பட்ட ஐம்பது சொலவடைகள் இங்கு ஆய்விற்காக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. சொலவடைகள்,

1. சொலவடை விளக்கம்
2. பழமொழியும், சொலவடையும்
3. சொலவடை வகைகள்
    - 3.1. கூற்றுச் சொலவடை
    - 3.2. குணவிளக்கச் சொலவடை
    - 3.3. வசைச் சொலவடை
    - 3.4. காதல் சொலவடை
    - 3.5. இரங்கல் சொலவடை
4. சொலவடைகளில் பொருளாதாரம்
5. சொலவடைகளில் வாழ்வியல்
6. சொலவடைகளில் கவித்துவம்

ஆகிய தலைப்புகளில் ஆராயப்படுகின்றன.

1. சொலவடை விளக்கம்

நாட்டுப்புற மக்களால் சொல்லப்படுவது சொலவடை. இதைச் **சொலவம், சொலவன்** என்றும் கூறுவதுண்டு. நாட்டுப்புற இலக்கியங்களுள் வாய்மொழி இலக்கியம் என்பது ஒரு வகையாகும். நாட்டுப்புற மக்களின் வாய்வழி வருவன வாய்மொழி இலக்கியங்களாகும். வாய்மொழி இலக்கியத்தில் நிலைத்த அமைப்பை உடையவை (Fixed Phase genre), மாறிவரும் அமைப்பை உடையவை (Free phase genre) என்று இருவகைகளை நாட்டுப்புறவியலார் குறிப்பிடுகின்றனர்.[1] மனப்பாடம் செய்யப்படாமல் தம் மனம் விரும்பியவாறு எடுத்துச் சொல்லும் வாய்மொழி

இலக்கியம் மாறிவரும் அமைப்பையுடைய வகையினதாகும். சொலவடைகள் இவ்வகையினுள் அடங்கும்.

2. பழமொழியும் சொலவடையும்

நாட்டுப்புற மக்கள் மிகச் சாதாரணமாகச் சொலவடைகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர். நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வுகளில் **சொலவடைகள்** என்பனவற்றைத் தனியே பிரித்துப் பார்ப்பதில்லை. இவற்றைப் பழமொழிகளுடன்' இணைத்துப் பார்க்கும் பழக்கம் இருந்துவருகிறது. "சொலவடைகள் என்று சொல்வதும் பழமொழியைத் தான். இவை பாடலின் ஒலிகளைப் போன்று அமைவன. அடிக்கடி சொல்லப்படுவதால் சொலவடைகள் என்று பெயர் பெற்றன போலும்"[2] என்ற டாக்டர் சண்முக சுந்தரத்தின் கூற்று இக்கருத்தை அரண் செய்யும். ஆனால் சொலவடைகள் பழமொழிகளினின்றும் வேறுபட்டன; பழமொழிகளுக்கும், சொலவடைகளுக்கும் வேறுபாடுகள் உண்டு. மேனாட்டில் பழமொழிகள் proverbs என்று சொல்லப்படுகின்றன. சொலவடைகள் proverbial phrase என்று வழங்கப்படுகின்றன. சொலவடைகளைப் பழமொழிகளிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காணவேண்டும் என்கிறார் ஆர்சர் டெய்லர் என்னும் அறிஞர். பொதுவாகப் பழமொழிகளுடன் இணைத்துப் பார்த்துக் குழப்பிக் கொண்டாலும், சொலவடைகளைப் பாரம்பரியப் பேச்சின் ஒரு வகையாகப் பிரித்துப் பார்க்கவேண்டும் என்பது அவர் கருத்து.[3] இதைக் கொண்டு பழமொழிகளுக்கும் சொலவடைகளுக்கும் வேறுபாடு உண்டென்பதை உணரலாம்.

பழமொழிகள் அறிவுரைகளாக அமையும். சொலவடைகள் அனுபவச் சிதறல்களாக விளங்கும். பழமொழிகள் பெயருக்கேற்ற வகையில் பன்னெடுங்காலமாகத் தொடர்ந்து சொல்லப்பட்டு வருகின்றன. ஆயின் சொலவடைகள் சொல்லப்படும் நபருக்கேற்ப, பிறக்கும் இடத்திற்கேற்ப மாறி வரும் தன்மையன. பழமொழிகளை எவரும் சொல்லலாம். அவற்றைத் தெரிந்து வைத்திருத்தலே போதுமானது. ஆயின் சொலவடைகளை எல்லோரும் சொல்லி விட முடியாது. நடக்கும் நிகழ்ச்சிக்குப் பொருந்தும் விதத்தில் உடனடியாக விரைவுடன் நயம்படப் பொருத்தமாக உரைக்கும் ஆற்றல் பெற்றவரே சொலவடைகளைச் சொல்ல முடியும். பழமொழிகளைச் சொல்வதற்கு நினைவாற்றல் போதும். சொலவடைகள் சொல்லுவதற்குப் படைப்பாற்றல் தேவை.

நகர்ப்புறத்தாரும் இன்று பழமொழிகளைக் கையாளுகின்றனர். பலரின் மேடைப்பேச்சுகளுக்குப் பழமொழிகள் உவமைகளாகக் கை கொடுக்கின்றன. ஆனால் அவர்களால் சொலவடைகளைக் கூற முடியாது. சொலவடைகள் அவ்வப்போதைய அனுபவத்தில் முகிழ்ப்பவை. ஒரு செயல் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் போதே அச்செயலைச் சார்ந்து பிறப்பவை.

வாழிடம், தொழில், பயன்படுத்தும் பொருட்கள் இவற்றின் அடிப்படையில் சொலவடைகள் பிறக்கின்றன. பழமொழிகள் தொன்று தொட்டு நிலவி வருவன. **முதுசொல் முதுமொழி** என்ற பெயர்களும் பழமொழிக்கு உண்டென்பதும் இங்குக் கருதத்தக்கது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாகப் பழமொழிகள் போதனைகள் போல் அமைவதால் உயர்ந்ததையே உள்ளிச் செல்பவை. 'ஆலும் வேலும் பல்லுக்கு உறுதி', 'பொறுத்தார் பூமி ஆள்வார்' என்ற பழமொழிகளைச் சான்றுகளாகக் குறிப்பிடலாம். சொலவடைகள் அத்தகையவை அல்ல. இதற்குச் சொலவடைகளில் பயன்படுத்தப்படும் பேச்சு மொழி வழக்கையும், கொச்சைச் சொல் வழக்கையும் காரணங்களாகச் சுட்டலாம். பழமொழிகளில் கொச்சைச் சொல் பயன்பாடு மிகுதியும் இல்லை. சொலவடைகளில் மிகச் சாதாரணமாகக் கொச்சைச்சொற்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சான்றாக,

பீக்குண்டி மஞ்சச் குளிச்சுச்சாம்
புழுக்கையன் அத வேடிக்கை பாத்தானாம்

என்ற சொலவடையைக் குறிப்பிடலாம்.

கூற்று வகையாலும் பழமொழியும் சொலவடையும் வேறுபடு கின்றன. பழமொழி கூற்றாக அமையும். சொலவடை அயல்கூற்றுப்போல் **ஆம்** விகுதி பெற்று விளங்கும்.

ஒரு சொலவடைக்கு நிகரான பழமொழி இருக்கலாம். ஒரு பழமொழிக்கு நிகராகப் பல சொலவடைகள் பிறக்கலாம்.

குறைகுடம் கூத்தாடும்
நிறை குடம் ததும்பாது

என்பது பழமொழி.

பணம் பெத்தகருவாடு பானைக்குள்ள இருக்கையில
சாவட்ட பய கருவாடு மேவட்டம் ஆடுச்சாம்

என்பது அதே பொருள் பயக்கும் சொலவடை. எனவே சொலவடை என்பது பழமொழியிலிருந்து வேறுபட்டது என்பது தெளிவு.

3.0. சொலவடை வகைகள்

சொலவடைகளைப் பலவகைகளாகப் பிரிக்கலாம். கூற்று, குண விளக்கம், வசைச் சொல், காதல், இரங்கல் ஆகிய வகைகளில் சொலவடைகளைப் பிரிக்கலாம்.

3.1. கூற்றுச் சொலவடை

சொலவடைகள் கூற்றுக்களாக விளங்குகின்றன. இவை சொலவடையைப் பயன்படுத்தும் பழக்கம் உள்ளவர்களின் பேச்சில் ஓசை நயத்துடன் தாமாக வெளிப்படுகின்றன.

அடிக்கணும் செருப்பால
ஆனை குளத்து மட்டையால.

குடுக்கத கொடு
குடங்கொண்டு தண்ணிக்குப் போரேன்

என்ற சொலவடைகள் கூற்று வகைக்குச் சான்றுகளாகின்றன. சொலவடை சொல்லுவோர் சுவைபடச் சொல்லுவதால் இவை நிலை பெற்றுவிடுகின்றன.

3.2. குணவிளக்கச் சொலவடை

சொலவடைகள் மிகுதியும் மனிதர்களின் குணங்களை விமர்சிக்கின்றன. மக்களிடையே காணப்படும் குறைபாடுகளைப் பொருத்தமான உவமைகளால் சுட்டிக்காட்டும் இயல்பு சொலவடைகளில் காணப்படுகின்றன. அற்பத்தனம், செருக்கு, அறிவீனம், திருட்டுத்தனம், கபடம், சோம்பேறித்தனம், மறதி போன்ற குணங்களைச் சொலவடைகள் எடுத்துரைக்கின்றன.

3.2.1. அற்பத்தனம்

காணாத கழுத கஞ்சியக் கண்டுச்சாம்
ஓயாம ஓயாம ஊத்திக் குடிச்சுச்சாம்.

மாட்டுக்காரன் கையில பத்துப் பைசா
அத அங்கன போடட்டா
இங்கன போடட்டான்னு அலையுதானாம்.

என்ற சொலவடைகளில் அற்பக்குணம் சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. இந்தக் கருத்தை 'அற்பனுக்குப் பவிசு வந்தால் அர்த்த ராத்திரி குடை பிடிப்பான்', என்ற பழமொழி குறிப்பிடும்.

3.2.2. செருக்கு

வித்தாரக்கள்ளி விறவுக்குப் போனாளாம்
கத்தாழை முள்ளு கொத்தோட தச்சுச்சாம்.

புதுசா போட்டாளாம் தோடு
புருசன் போட்டானாம் சூடு

ஆகிய சொலவடைகள் செருக்குத்தனத்தை எடுத்துரைக்கின்றன. செருக்கைப் பற்றிக்குறிப்பிடும் சொலவடைகள் அது அடங்கும் தன்மையையும் குறிப்பிடத் தவறுவதில்லை. **வித்தாரக்கள்ளி** என்ற சொல் செருக்குடையவளைக் குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் கத்தாழை முள்ளிடம் அவள் வித்தாரம் பலிக்கவில்லை என்பதாகச் சொலவடை அமைகிறது. புதிதாக நகை பூட்டிக் கொண்டவள் மற்றவர் முன் பெருமையுடன்

செருக்காக அலைந்தாலும் அவள் கணவனாலேயே அது அடக்கப்படுகிறது என்று சொலவடையில் பொருள் காண முடிகிறது.

3.2.3. அறிவீனம்

பல சொலவடைகள் அறிவின்மையைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன.

அறுப்பானாம், சுமப்பானாம்
கொத்துப் புடிக்க மாட்டானாம்

சும்மா இருந்த அம்மையாருக்கு
அரை பணத்துக்குத் தாலிகட்டினானாம்

ஆகிய சொலவடைகளில் பிறர் அறிவீனம் குறிப்பிடப்படுகிறது. அறிவின்மையைச் சுட்டும் சொலவடைகளில் பிறர் அறிவீனம் மட்டுமின்றித் தன் அறிவீனமும் உரைக்கப்படுவதுண்டு.

ஈனனுக்கு இரக்கம் சொல்லி
இருந்த இடத்தையும் பறிகொடுத்தேன்

என்ற சொலவடை அதை உணர்த்துகிறது.

3.2.4. திருட்டுத்தனம்

திருட்டுத்தனத்தைக் குறிப்பிடும் சொலவடைகள் நேரடியாக அல்லாமல் மறைமுகமாக அதைக் குறிப்பிடுகின்றன. அதனால் இச் சொலவடைகளில் அங்கதமொழி இடம்பெறுகிறது.

பூரண ரோக்கியரு
புழுங்கல எடுத்து ஒதுங்க வைங்க

என்ற சொலவடை அதற்குச் சான்று, இதில் திருட்டுத்தனம் கொண்டவரைப் **பூரண ரோக்கியர்** என்ற சொல் குறிப்பிடுகிறது.

3.2.5. கபடம்

கபடத்தனத்தைச் சுட்டும் சொலவடைகள் உருவகத் தன்மையுடன் விளங்குகின்றன. கபடத்தன்மைக்குப் பொதுவாகவே, பூனையைச் சுட்டுவதுண்டு. **ருத்திராட்சப் பூனை** என்ற தொடர் அதற்குச் சான்று. சொலவடையிலும் கபடத்தைக் குறிக்கப் பூனை பயன்படுகிறது.

விசுவாசமுள்ள பூனை
விண்ணகம் போச்சாம்
கருவாட்டு மண்டைய
கக்கத்துக்குள்ள வச்சுகிட்டு

என்பது சான்று.

3.2.6. சோம்பேறித்தனம்

சோம்பேறித்தனத்தைப் பல சொலவடைகள் குறிப்பிடுகின்றன. கிராமப்புறத்து மக்கள் கடும் உழைப்பாளிகள். அவர்கள் உழைக்காத மக்களை மறைமுகமாகவும், நேரிடையாகவும் சொல்லிக் காட்டத் தயங்குவதில்லை. அதனால் சோம்பேறித்தனம் அல்லது உழைப்பின்மையைக் குறிப்பிடும் சொலவடைகள் பலவற்றைக் காண முடிகிறது.

எண்ணங்கெட்ட சிறுகீரை
எணலுல மொளச்சதாம்
ஏமுன்னு கேட்டதுக்கு
அப்படித்தான்

என்ற சொலவடையில் **எண்ணங் கெட்ட சிறுகீரை** என்பது உடன் சேர்ந்து உழைக்காத நபரைக் குறிப்பிடும். உழைக்காமல் வரப்போரம் உட்கார்ந்திருக்கும் தன்மையை **எணலுல மொளச்சதாம்** என்ற தொடர் உள்ளடக்கி இருக்கிறது. உழைப்பைத் தடுப்பவரைக் குற்றம் சாட்டும் சொலவடையும் உண்டு.

மேயுற கழுதைய கெடுக்குமாம்
மெனக் கெட்ட பய கழுதை

என்பது அதற்குச் சான்று. உழைக்காத சோம்பேறியைக் கிண்டலாகவும், கேலியாகவும் பேசும் முறையையும் சொலவடைகளின் மூலம் அறியமுடிகிறது.

நடக்க மாட்டாதவன்
சித்தப்பன் வீட்டுல பொண்ணு கேட்டானாம்.

நாய ஏவயில நாய் வால ஏவுச்சாம்

ஆகிய சொலவடைகள் இதை உணர்த்துகின்றன.

3.2.7. மறதி

மறதியைச் சுட்டிக்காட்டும் சொலவடைகள் காணப்படுகின்றன.

எடயன் புடதில ஆட்டுக் குட்டியப்
போட்டுத் தேடினான்

என்ற சொலவடையில் மறதி குறிப்பிடப்படுகிறது.

3.3. வசைச் சொலவடை

சொலவடைகளுள் சில வசைகளாக அமைகின்றன. வசைச் சொலவடைகள் இழிவுப் பொருளை மிகுதியும் வெளிப்படுத்துகின்றன. பிடிக்காதவரை வெறுப்பாகக் குறிப்பிடுகையில்,

லச்சணங் கெட்ட பச்சை மிளகா
நார்ப்பறிஞ்ச சீனிய வரைக்கா

என்று கூறுவதுண்டு. இவ்வகையில் **விடியா மூஞ்சி, புழுக்கையன்** போன்ற இழிவுப்பொருள் உணர்த்தும் சொற்களைக் காண முடிகிறது.

3.4. காதல் சொலவடை

காதல் உணர்வை வெளிப்படுத்தும் சொலவடைகளும் காணப் படுகின்றன. வயலில் வேலை செய்யும் உழவன் தன் இடையூறுகளுக்கு இடையிலும் மனைவியை நினைத்துக்கொள்வதாகச் சொலவடை அமைந்துள்ளது.

வராத மாட்டோட
நாம்படுஞ் சளத்தோட
எம்பெண்டாட்டி
என்ன பாடுபடுதாளோ

என்ற சொலவடை அன்புள்ளத்தைப் புலப்படுத்துகிறது.

3.5. இரங்கல் சொலவடை

சொலவடைகள் இரங்கல் உணர்வை வெளிப்படுத்துகின்றன. இச்சொலவடைகளில் இல்லாமை, தகுதிப்பாடின்மை, அதிருஷ்டக் குறைவு போன்றவற்றால் பரிதாப உணர்வு உருவாகிறது. சான்றாக,

விக்கப்பாய் முடையிறவன் வீட்டுல
படுக்கப்பாய் இல்லியாம்

என்ற சொலவடையில் இல்லாமையால் பரிதாப உணர்வு எழுகிறது.

4.0. சொலவடைகளில் பொருளாதாரம்

நாட்டுப்புறத்து மக்களில் பலர் அன்றாடங்காய்ச்சிகளே. அவர்கள் பொருளாதார நிலையில் மிகவும் பின்தங்கியவர்கள். அவர்களின் இந்த நிலை பல சொலவடைகளில் குறிப்பிடப்படுகிறது.

குடிக்கக் கஞ்சியில்லயாம்
கோழி கூப்பிட பாட்டு கேட்டுச்சாம்.

வெறுங்குண்டி அம்மணம்
போட்டுக் கிடுத சம்மணம்

என்ற சொலவடைகள் மக்களின் பொருளாதார நிலையைக் காட்டுகின்றன.

5.0. சொலவடைகளில் வாழ்வியல்

சொலவடைகள் நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வை ஒட்டிப்பிறக்கின்றன. அவை உணவு, விலங்கு, பறவை, பயிர் போன்ற அம்மக்களுடன் தொடர்பு கொண்டனவற்றைச் சார்ந்து பிறக்கின்றன. சொலவடைகளில் காணப்படும் வழக்குச் சொற்களும் மிகப் பலவாகும். இவ்வாறான

சொலவடைகள் நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வியலையும் படம் பிடிக்கின்றன எனலாம்.

5.1. வழக்குச் சொல்

சம்மணம், சளம், எணலு, கோழி கூப்பிட, அம்மணம், புடதி, இருசாப்பணம், தாபுள்ள போன்ற பல வழக்குச் சொற்கள் காணப்படு கின்றன. சொலவடைகள் பேச்சு மொழியில் அமைந்து அவ்வப்போதைய உரையாடல்களில் வெளிப்படுவதால் அவற்றில் வழக்குச் சொல் பயன்பாடு மிகுந்திருப்பது இயல்பே.

5.2. உணவு

சொலவடைகள் கூழ், கஞ்சி, கருவாடு, எள், கருப்பட்டி போன்ற உணவுப் பொருட்களைக் குறிப்பிடுகின்றன.

5.3. விலங்குகள்

பூனை, மாடு, நாய், ஆட்டுக்குட்டி, ஆமை, கழுதை போன்ற விலங்குகளும், கோழி, குருவி போன்ற பறவைகளும் சொலவடைகளில் இடம்பெறுகின்றன.

5.4. பயிர்கள்

பச்சை மிளகாய், சீனியவரைக்காய், கத்தாழை, கீரை, தென்னை போன்ற பயிர் வகைகளைச் சொலவடைகள் குறிப்பிடுகின்றன.

5.5. தொழில்

நாட்டுப்புற மக்களின் தொழில் தொடர்பான பல சொற்களைச் சொலவடைகளில் காண முடிகிறது. ஏர்க்கால், உழவு மாடு, அறுத்தல், சுமத்தல், கொத்துப்பிடித்தல் போன்ற உழவுத்தொழில் தொடர்பானவைகளும், மாடு மேய்த்தல், விறகுக்குப் போதல் போன்ற நாட்டுப்புற மக்களின் பிற தொழில்களும் சொலவடைகளில் சுட்டப்படு கின்றன.

5.6. வினைஞர்கள்

உழவன், குயவன், இடையன், மாட்டுக்காரன், பாய்முடைகிறவன் போன்ற பல நாட்டுப்புற வினைஞர்கள் சொலவடைகளில் இடம் பெறுகின்றனர்.

6.0. சொலவடைகளில் கவித்துவம்

சொலவடைகள் ஓசைநயம், உவமை, உருவகம், அங்கதம் போன்ற பல கவிதைக் கூறுகளைப்பெற்று விளங்குகின்றன. அதனால்

சொலவடைகள் கவித்துவம் வாய்ந்தன என்று குறிப்பிடலாம். ஓசை நயமற்ற சொலவடைகள் மிகவும் குறைவெனலாம். ஓசைநயம் வேண்டியே சொலவடைகளில் சிலவரிகள் இணைக்கப்படுவதையும் காண முடிகிறது.

ஆம சுடுவதும் மல்லாக்க
தானுஞ் சொல்வது பொல்லாப்பு

என்னும் சொலவடையில் ஓசை நயம் சிறந்திருக்கக் காணலாம்.

வித்தாரக்கள்ளி வெறவுக்குப் போனாளாம்
கத்தாழை முள்ளு கொத்தோட தச்சுச்சாம்

என்ற சொலவடை முழுவதும் ஓசை நயத்துடன் விளங்கக் காணலாம்.

விசுவாசம் . . . .
விண்ணகம் . . . .
கருவாட்டு . . . .
கக்கத்துக்குள்ள . . . .

என்ற இடங்களில் மோனை நயம் காணலாம்.

குறகுடம்
நிறகுடம்

என்ற இடத்தில் எதுகைச் சிறப்பைக் காணலாம்.

. . . . செருப்பால
. . . . மட்டையால

என்ற இடத்தில் ஈற்றில் ஓசை நயம் காணப்படுகிறது.

முடிவுகள்

1. நாட்டுப்புற மக்கள் பயன்படுத்தும் சொலவடைகள் மாறி வரும் அமைப்புடைய வாய்மொழி இலக்கிய வகையினுள் அடங்கும்.
2. பழமொழிகளுக்கும், சொலவடைகளுக்கும் வேறுபாடு உண்டு. படைப்பாற்றல், பிறக்கும் சூழ்நிலை, கொச்சைச்சொல், வழக்குச்சொல் பயன்பாடு போன்றவற்றால் சொலவடைகள் பழமொழிகளிலிருந்து வேறுபடுகின்றன.
3. சொலவடைகளைக் கூற்று, குணவிளக்கம், வசை, காதல், இரங்கல் ஆகிய வகைகளாகப் பிரிக்கலாம்.
4. சொலவடைகளில் பொருளாதாரக் கருத்துக்களைக் காணமுடிகிறது.
5. சொலவடைகள் நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வியலை உணர்த்துகின்றன.
6. சொலவடைகளில் கவித்துவம் காணப்படுகிறது.

குறிப்புகள்

1. லூர்து, தே., **நாட்டார் வழக்காறியல் ஓர் அறிமுகம்**, 1976, ப. 82.

2. சண்முக சுந்தரம், சு., **நாட்டுப்புற இயல் ஓர் அறிமுகம்**, தமிழர் திருநாள் வெளியீடு, முதற்பதிப்பு, 1975, ப.1.

3. Archer Taylor, **Folklore Mythology and legend; Germanic folklore,** New English library, Reprint 1972, p. 451.

கணியான் கூத்து : நிகழ்கலைக் கோட்பாட்டாய்வு

சு. சண்முகசுந்தரம்

நிகழ்கலை

நிகழ்கலை ஆய்வானது பனுவல் அல்லது பிரதியை (Text) விட பனுவலில் நிகழ்த்தும் நிகழ்த்துநர்களைப் பற்றியே மிகுதியாகக் கவனம் செலுத்துகிறது. ஒரு விடுகதைபோடுவதையும் ஒரு நகைச்சுவைத் துணுக்கு கூறுவதையும் கூட நிகழ்த்துதல் என்று அழைக்கலாம். எனினும் நிகழ்த்துதலுக்கும் (performance) நிகழ்கலைக்கும் (performing Art) வேறுபாடு உண்டு.

நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வுக்கு அது நிகழும் சமூகச் சூழ்நிலைகளும் சமூகச் சம்பவங்களும் பின்புலங்களும் பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பும் ஆராயப்படவேண்டும். இத்தகைய நிகழ்கலைகளைச் சமூகநாடகங்களாகக் கொள்ளலாம். சூழல் பற்றிய தகவல்களும் இன்றியமையாதவை. கலைஞர்கள் தங்களையும் சமூகத்தில் உள்ள தனியார்களையும் அல்லது பார்வையாளர்களையும் கதையில் வரும் ஆட்களோடு இணைத்து அடையாளப்படுத்திப் புதிய நாடகக் கூறுகளையும் பொருண்மைக் கூறுகளையும் கதையாடலுக்குள் திணித்துப் படைப்பும் மறுபடைப்பும் செய்வதுண்டு. கதையாடல், பாடல், கூத்துப்போன்ற பல வடிவங்கள் ஒவ்வொரு நிகழ்த்துதலிலும் மறுபிறப்பு எடுக்கின்றன. இது மனம் போனபடி நிகழ்வதில்லை. ஆனால் மாற்றீடு செய்யக் கூடியவற்றின் எல்லை குறுகி இறுதியில் ஒன்று மட்டுமே பொருத்தமானது என்று தேர்ந்தெடுக்கக் கூடிய அளவிற்குச் சந்தர்ப்பச் சூழ்நிலைகளால் அந்தத் தேர்வுக்குரிய கூறு தீர்மானிக்கப்படுகிறது என்பர்.

ஸ்டூவர்ட் பிளாாக் பர்ன் (Stuart Blackburn) தயாரித்த நிகழ்கலை ஒரு முகத்தோற்ற வரைபடத்தை (Performance profile) அடிப்படையாகக் கொண்டு கணியான் கூத்துக் கலை இக்கட்டுரையில் ஆராயப்படுகிறது.

பெயராய்வு

கணியான் என்னும் இனத்தவரால் நிகழ்த்தப்படுவதால் இதனைக் கணியான் கூத்து என்று பரவலாக மக்கள் அழைத்து வருகின்றனர். இதில் உள்ள ஆட்டத்திற்கு முதன்மை கொடுத்து இதனைக் கணியான் ஆட்டம் என்றும் அழைப்பர். கூத்தும்கூட ஆட்டம் என்ற பெயரில் அழைக்கப் படுவதுண்டு. மகுட இசைக்கேற்ப ஆடுவதால் மகுட ஆட்டம் என்றும்

மகுடம் அடித்துப் பாடுவதால் **மகுடக் கச்சேரி** என்றும் அழைக்கப் படுவதுண்டு. இக்கலைஞர்கள் தற்காலத்தில் தங்கள் சாதியின் பெயரால் அழைக்கப்படுவதை விட மகுடத்தின் பெயரால் **மகுடக்கச்சேரி** என்று அழைக்கப்படுவதைப் பெருமையாகக் கருதுகின்றனர். எனினும் இக்கலை இனத்தின் அடிப்படையிலேயே நிகழ்த்தப்படுவதாலும் பொழுதுபோக்கு அம்சம் குறைந்து சுடலைமாடன், காளி போன்ற தெய்வவழிபாட்டிற்குரிய இனச்சடங்குகளோடும் தொடர்புறுத்தப்படுவதால் இதனைக் **கணியான் கூத்து** என்று அழைக்கப்படுவது பொருத்தமுடையதாகலாம்.

நாட்டுப்புறக் கலைகளைக் கட்புலன் மிகுந்தவை, செவிப்புலன் மிகுந்தவை, கட்புலனும் செவிப்புலனும் மிகுந்தவை என மூன்று வகைகளாகப் பகுக்கலாம். இவற்றில் இது மூன்றாவது வகையது.

வில்லு, உடுக்கு, டேப்பு போன்ற இசைக்கருவிகளைப் பாடுபவர்களைப் போன்றே இவர்களும் மகுடத்தை அடித்துப் பாடுகின்றனர். இத்துடன் ஆட்டமும் சடங்குத் தொடர்பும் ஏனையவற்றில் இல்லாத சிறப்பம்சங்கள்.

கலை நிகழ்த்தப்படும் பகுதி

தமிழ்நாட்டின் தென்பகுதிகளான கன்னியாகுமரி, திருநெல்வேலி ஆகிய மாவட்டங்களில் பலநூற்றாண்டுகளாக இக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. இதற்கான சான்றுகளை முக்கூடற்பள்ளு, மருமக்கள் வழி மான்மியம் போன்ற இலக்கியங்களில் காணலாம். காரணங்கள் :

1. இம்மாவட்டங்களில் மட்டுமே கணியான் இனத்தினர் வாழ்கின்றனர்.
2. இம்மாவட்டங்களில் மட்டுமே இவர்கள் இனத்தோடு பெரிதும் தொடர்புடைய சுடலை, இசக்கி போன்ற சிறு தெய்வங்கள் உள்ளன.

சூழல்

இங்கு நிகழிடம், காலம், பார்வையாளர்கள், கலைஞர்களின் தொகை, நிதி உதவி போன்றவற்றை ஆராயலாம்.

பெரும்பாலும் சுடலைமாடன், காளியம்மன் கோவில்களிலும், முண்டன், மாடசாமி, புலமாடன், கருப்பசாமி, முத்துப்பட்டன், வல்லாள கண்டன், இசக்கி, மாரியம்மன், முத்தாரம்மன், பொம்மி, தீப்பாய்ச்சியம்மன், புட்டார்த்தியம்மன் போன்ற தெய்வங்களுக்குத் தனியாகவோ மேற்கூறிய இருதெய்வங்களோடு இணைந்தோ இருக்கும் கோவில்களிலும் நிகழ்த்தப்படும்.

இவற்றை நிலைத்த கோவில்கள் என்றும் சொல்லமுடியாது. கொடைக்காகப் பச்சை மண்ணாலோ, செங்கற்களாலோ உருவம் (பீடம்)

செய்து வெள்ளையடித்து வண்ணம் பூசி, பந்தலிட்டு, தெய்வங்களின் எதிர்த் திசையில் அவற்றின் பார்வையில் புதிதாகப் பரப்பப்பட்ட மணல் மீது கூத்து நிகழும்.

அண்ணாவி, பின்பாட்டுக்காரர், மகுடக்காரர்கள் ஆகியோர் ஜால்ராக்காரரோடு அரைவட்டமாகவும் பெண்வேடதாரிகள் இயங்கும் விதம் அடுத்த அரைவட்டமாகவும் அமைந்து ஏறக்குறைய ஒரு வட்ட அமைப்பு நிலையில் கூத்துக்களம் அமையும். பந்தலுக்குள் இடம் இல்லாவிட்டால் வெளியே பரந்த இடத்தில் அதே நேரத்தில் தெய்வத்திற்கு நேர் எதிரில் நிகழ்த்துவர்.

இக்கூத்து, சடங்கியல் நிலையினைக் கடந்து பொழுதுபோக்கு நிலையில் இயல் இசை நாடக மன்றங்கள், பண்பாட்டு மையங்கள், பல்கலைக்கழக ஆய்வு மையங்கள், வானொலி, தொலைக்காட்சி ஊடகங்கள் ஆகியவற்றிலும் இன்று நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணலாம்.

இக்கூத்து நிகழும் காலம், ஆண்டுதோறும் கொடை நடக்கும் மாதங்களான ஜனவரி முதல் மே வரை மட்டும் பெரும்பாலும் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது. சாமி கோவில் என்றால் வெள்ளியும் அம்மன் கோவில் என்றால் செவ்வாய்க் கிழமையும் உரிய காலமாகும். சில சாமி கோவில்களில் வியாழன், வெள்ளி, சனி என்ற மூன்று நாட்களிலும் சில அம்மன் கோவில்களில் திங்கள், செவ்வாய், புதன் ஆகிய மூன்று நாட்களிலும் இக்கூத்தை நிகழ்த்துவர்.

ஒருபொழுது கொடையில் இரவு 9 மணி முதல் காலை 5 மணி வரை அத்தெய்வத்தை விரிவாகப்பாடுவர். இதன் தொடக்கமும் முடிவும் இயல்பாக அமைய, கோமரத்தாடி மேல்சாமி வரவும் வழிபாடும் சடங்கியல் ஆழத்தைக் காட்டும்.

இருபொழுது கொடையில் ஒரு பகலும் ஓர் இரவும் இது நிகழும். பகலில் சாஸ்தா கதைபாடுவர். காலை 10 முதல் நண்பகல் 2 மணிவரை தொடரும். பகல் 12க்குத் தெய்வத்துக்குக் கற்பூரம் காட்டி வணங்கும் போது சாமி அருள்வர வேண்டும். இரவில் பகலைவிட இது அதிகச் சிறப்புடன் திகழும். மூன்றுநாள் கொடையில் இது 4 பொழுதுகள் நிகழும். சாஸ்தாகதை, சுடலை கதை, சமூகக் கதைகள் எனப்பாடுவர்.

பார்வையாளர் (Audience) கதம்ப பண்புடையவர்கள். அவர்களை உள்ளூர்க்காரர்கள், வெளியூர்வாசிகள், நகரவாசிகள் என்றும் ஆண்கள், பெண்கள் என்றும், பெரியவர்கள், இளைஞர்கள், சிறுவர்கள் என்றும் பகுத்துப்பார்க்கலாம்.

ஆடுகின்ற களத்தைச் சூழ்ந்து ஆண்கள் ஒரு பகுதியிலும் பெண்கள் ஒரு பகுதியிலுமாக முன்புறவரிசைகளில் அமர்ந்தும் பின்புற

வரிசைகளில் நின்று கொண்டும் இருப்பர். பெரும்பாலும் முன்வரிசையில் சிறுவர்கள் இடம் பெறுவர்.

தெய்வ வழிபாடு நிகழும்வரை வழிபடுபவர்கள் நிரந்தரப் பார்வையாளர்களாக இருப்பார்கள். அந்நேரத்தில் இக்கலை சமூக மதிப்பைப் பெறுகிறது. பிறகு கதை நடத்தும் போது ஆர்வம் உள்ள பெரியவர்கள் மட்டுமே இருப்பர். வழிப்போக்கர்களும் சிறிது நேரப் பார்வையாளர்களாக இருப்பர். கோவிலானது சாலையோரத்தில் இருந்தால் இத்தகையவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமாகும்.

இதைத்தவிர கொடைவிழா என்பதே ஒரு சமுதாய உறவுகளைப் புதுப்பித்தலுக்கான களமாகவும் திகழ்கின்றது. எனவே, சுத்துப் பட்டிகளில் உள்ள உறவினர்களை அழைத்தும் 'கொண்டான் குடுத்தான்களுக்கு' விருந்து வைத்தும் மகிழ்வது உண்டு. இத்தகைய உறவினர்களும் பார்வையாளர்களாக இருப்பர். இதோடு கிராமப்புறங்களில் கொடை பார்ப்பதற்கென்றே சில 'செட்'டுகள் இருப்பதுண்டு. அவர்கள் சுற்று வட்டாரத்தில் எங்கே கொடைவிழா என்றாலும் பார்வையாளர்களாவர். குச்சி ஐஸ், ஜவ் மிட்டாய், பலூன், சுக்காப்பி, வளையல், ராட்டினம் போன்றவற்றுடன் வரும் வியாபாரிகளும் சிறிது நேரப்பார்வையாளர் களாவதுண்டு.

கதைப்பாடல்கள் தெய்வத்தின் பெருமையையும் ஆற்றலையும் எடுத்துக்கூறுவதால் பாடல்வழித் தெய்வத்தைப் பார்க்கும் உணர்வு பார்வையாளர்களின் எண்ணத்தில் ஊடுருவுகிறது.

கலைஞர்களின் தொகை என்று பார்க்கையில் அண்ணாவி, பின்பாட்டுக்காரர், இரு மகுடக்காரர்கள், இரு பெண்வேடக்காரர்கள், ஜால்ராக்காரர் ஒருவர் என ஏழுபேர் பெரும்பாலும் ஒரு குழுவில் இருப்பர். சில குழுவில் மூன்று மகுடக்காரர்கள் இருக்கையில் எட்டு பேர்களாவதும் உண்டு. இவர்களே ஒரு 'செட்'. அண்ணாவிதான் குழுத் தலைவர். கூத்துக்கு இவர்தான் அட்வான்ஸ் வாங்குவார்.

நாங்குநேரி வானமாமலை, ஆரைகுளம் தங்கவேலு, கீழக்கரை திருமலைக்குமார், பழையபேட்டை டேப்முருகன், மணப்படை வீடு நடராசன், நம்பியூத்து கணபதி, சமாதானபுரம் முருகன், ஸ்ரீவைகுண்டம் செல்லப்பா, உச்சினி மாகாளி, பழையபேட்டை சங்கர நாராயணன், மறைந்த கலைமாமணி இராமசுப்பு (மூன்றடைப்பு) ஆகியோரின் குழுக்கள் புகழ்பெற்றவை.

அண்ணாவி தலைமைப் பாடகர் கதை கூற்று, பாத்திரக் கூற்று, பின்பாட்டுக்காரர் கூற்று மூன்றிலும் ஈடுபடுகிறார். இவர் பாடும் போது மகுட ஓசை ஓங்கி வெளிப்படாதவாறும், தன்பாட்டு முடிந்ததும் பெண்

வேடக்காரர்களின் சலங்கை ஒலி மிகுதியாகக் கேட்கும் படியும் பாத்திரத்திற்கேற்ற படி பாட்டிலும் உரைநடையிலும் குரல் மாற்றம் செய்தும் கதை கூறலில் வினாவிடை சேர்த்தும் இக்கூத்துக்குச் சிறப்பு சேர்க்கிறார். அத்துடன் பெயர்களை அடுக்கல், திரும்பக்கூறல், உலக உண்மைகளைச் சொல்லல், வருணனை செய்தல், இலக்கிய மேற்கோள் காட்டல், கிளைக் கதைகளைக் கூறல், பேச்சு வழக்கைப் பயன்படுத்தல் போன்று பல்வேறு உத்திகளைக் கையாள்கிறார்.

அண்ணாவி நின்ற வண்ணம் மைக் இருந்தாலும் தூர தொலைவில் உள்ளவர்கள் கேட்கலாம் என்ற நினைப்பில் பெருங்குரலில் பாடுவார். அவர் பாடும்போது அவர் தனது இடதுகையை இடது காதருகில் வைத்துக் கொள்வார். இதனால் பிற ஓசைகளில் இருந்து காதைக் காத்துப் பெருங்குரலில் பாடமுடியும். அதோடு வலதுகையால் இசைக்கேற்ப மேலும் கீழுமாக அல்லது இடது வலதுமாக அசைத்த வண்ணம் பாடுவதுண்டு. இவர் நீளமான சட்டையும் வெள்ளை வேட்டியும் அணிவார். பரிசு பதக்கங்களைக் கழுத்தில் அணிந்திருப்பார். துண்டை இடுப்பில் கட்டி நெற்றியில் குங்குமப் பொட்டும் திருநீற்றுக்கோடும் வைத்திருப்பார்.

பின்பாட்டுக்காரர் வெள்ளை வேட்டி கட்டி, துண்டை இடுப்பில் கட்டிக் கொள்வார். சில வேளை நீளமான சட்டை அணிந்து கொள்வார். இவர் அண்ணாவியிடம் கேள்வி கேட்பார்; அவர் பாடும் ஒரு வரியையோ வார்த்தையையோ சொற்றொடரையோ திரும்பப் பாடுவார்; பொருத்தமான இடங்களில் 'ஆமா' போடுவார்; அடுத்துவரும் கதை நிகழ்ச்சியை ஆர்வத்தோடு கேட்பார்; அவர் முடித்த வரிகளுக்கு உணர்ச்சி அழுத்தமும் இரசிப்புத் தன்மையும் கொடுப்பார்; விட்ட இடத்திலிருந்து கதையை நினைவூட்டுவார்; நல்ல கருத்துக்களைத் திரும்பச் சொல்லுவார்; பாத்திரங்கள் மேலே பரிவு தோன்றச் செய்வார்; அவையோர் நிலையிலிருந்து அவர்களுக்காகவே கதை கேட்பார்.

பின்பாட்டை ஒருவரே பாடுவதுண்டு எனினும், சில வேளைகளில் ஆட்டக்காரர்களும் சேர்ந்துகொள்வர். அப்போது இசை மட்டுமே உரத்து கேட்க, பின்பாட்டுத் தெளிவற்றுப் போகிறது.

மகுடக்காரர்கள் வேட்டி கட்டி இடுப்பில் துண்டும் நெற்றியில் குங்குமம், திருநீறு, சந்தனம் போன்றவற்றுடன் இருப்பர். மகுடம் எருமைத்தோலால் ஆனது. மகிஷமே மகுடன் என்று ஆகியிருக்க வேண்டும். எருமையின் கழுத்துப் பகுதித் தோலால் 11/2 அடி விட்டத்துடன் கணீர் என்ற ஓசையை எழுப்புவது **உச்சக்கட்ட மகுடம்** என்பர். எருமையின் ஏனைய பகுதியிலுள்ள தோலால் 1 அடி விட்டத்துடன் தொம் என்ற ஓசையை எழுப்புவது **மந்தக்கட்ட மகுடம்** ஆகும். வேம்பு, பூவரசு மரக்கட்டைகளால் வட்டமாக அமைத்துப் பித்தளைப் பூண்களால் பொருத்தி

இறுக்குவர். பின், தோலை புளியங்கொட்டை பசையால் ஒட்டுவர். இதனை அடிக்கும் போது தீயில் 'காய்ச்சி', 'கெதி'யைக் கூட்டுவர். வெளியே எடுத்துச் செல்லும்போது வேட்டி அல்லது துணிப்பையில் வைத்து எடுத்துச் செல்வர். ஏனைய நேரங்களில் வீட்டுச் சுவரில் பத்திரமாகத் தொங்க விடுவர்.

சிவனின் கையில் ஒட்டியிருந்த பரமனின் தலை மகுடத்தை (கிரீடத்தை) எடுத்துக் கணியானுக்கு மகுடமாகக் கொடுத்தனர்; கணியான் பிறக்கும் போதே இடது தோளில் மணி மகுடத்தோடு பிறந்தான் என்றும் கதைகளைக் கூறுகின்றனர். மகுடன் என்ற அரக்கனை அழித்து அவனது தோலால் இது செய்யப்பட்டதால் முதலில் இப்பெயர் வந்தது என்பர். காளி மகிஷாசுரனைக் கொன்ற கதையை இவர்கள் அம்மன் ஆட்டத்தில் பாடுவதனை இதனுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம்.

மகுடத்தை உள்ளங்கைகளாலும் விரல்களாலும் தாளமிட்டவாறு இசை எழுப்புவர். அண்ணாவி பாடும்போது மென்மையாகத் தாளமிட்டும் பின்பாட்டுக்காரர் பாடும்போதும் ஆட்டக்காரர்கள் ஆடும்போதும் அதற்கேற்ப தாளமிட்டும் இக்கூத்தின் முழு வீச்சையும் தம் இசையால் நிகழுமாறு அமைத்துவிடுகின்றார். இவர்களுக்குக் கொஞ்சமும் ஓய்வில்லை.

பெண் வேடக்காரர்கள் இருவரும் ரம்பை, ஊர்வசி எனும் தேவ மகளிரைக் குறிப்பிடுவதாக எண்ணுகின்றனர். கம்பனும் கணியானும் பரல்களில் பிறந்ததும் ரம்பை ஊர்வசியால் வளர்க்கப்பட்ட போது, அவர்களது ஆட்டத்தால் ஈர்க்கப்பட்டு, தாமும் அதுபோல் கணியான்கள் ஆடினதாகக் கருதுவர்.

பெண் வேடமிட்டு ஆடுகிற இவர்கள் தாம் தங்கியிருக்கும் வீட்டிலேயே தமது ஒப்பனையைத் தாங்களாகவே செய்து கொள்கின்றனர். சிலவேளை கோவிலினது பின்புறத்திலோ மரத்தடி மறைவுகளிலோ ஒப்பனையைச் செய்து கொள்கிறார்கள்.

ஆண்களாகிய இவர்கள் பெண் வேடமிடுவதில் தனிக்கவனம் செலுத்துவர். கழுத்துவரை நீண்ட தலைமுடியில் வட்டக் கொண்டை போட்டு அதில் பூவைச் சுற்றிக்கொள்வர். மல்லிகை, கனகாம்பரம் போன்றவை கிடைக்காவிட்டால் பிளாஸ்டிக் பூவையும் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றனர். அத்துடன் மயிர் மாட்டல்கள், ஒட்டுத்தோடு, தலையணிகள் போன்றவற்றையும் அணிவர். முகத்தில் இளஞ்சிவப்பு கலவையைப் பூசி நெற்றியில் வட்டமான குங்குமப் பொட்டும் சந்தன திருநீற்றும் இட்டுக்கொள்வர். காதில் தொங்கல், மூக்கில் மூக்குத்தி, கண்களில் மை, இதழ்களில் சாயம், கைகளில் ஒன்றில் வாட்சு இன்னொன்றில் இரப்பர் வளையல், விரல்களில் மோதிரம், நகங்களில் பூச்சு, கழுத்தில் அட்டிகை மணிமாலை, காலில் சிறுசலங்கை நூல்கயிற்றில் கோர்க்கப்பட்டவை

ஆகியவற்றை அணிவர். நூல்புடவை அல்லது பட்டுப்புடவை கட்டிக் கொள்கின்றனர்.

நடைமுறையில் தொடக்கக்காலத்தில் ஆட்டக்காரர்களாகவே நுழைந்து பயிற்சி பெற்றுப் பின்பாட்டுக்காரராகி அண்ணாவி ஆவது உள்ளது.

கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களாகிய இவர்களுக்கு ஆண்டில் ஆறுமாதங்கள் மட்டுமே கூத்து நிகழ்த்தும் வாய்ப்பு கிடைக்கின்றது. எனவே அம்மாதங்களில் மட்டுமே வருமானம். ஏனைய மாதங்களில் கஷ்டகாலம். மூன்று நேர கொடை விழா என்றால் ரூ.1500/- முதல் ரூ.2000/- வரையும் ஒரு நேரக்கொடையாக இருந்தால் ரூ.500/- முதல் ரூ.600- வரையும் குழுவுக்குக் கிடைக்கும். அதில் அண்ணாவிக்கு 1½ பங்கு, கலைஞர்களுக்கு 1 பங்கு, இளங்கலைஞர்களுக்கு ½ பங்கு எனப் பகுக்கும்போது கலைஞர் ஒருவருக்கு ரூ.100/- முதல் ரூ.200/- வரை கிடைக்கும். கைவெட்டுக்காரருக்குத் தனியாக ரூ.50/- முதல் ரூ.100/- வரை கிடைக்கும்.

இதில் போக்குவரத்து, உணவு, ஒப்பனை, போதை போன்ற வற்றுக்கான செலவு போக மீதியுள்ளது கொஞ்சம்தான். இவர்கள் இவ்வாறே அன்பளிப்புகளையும் பகிர்ந்து கொள்வர். அம்மனுக்கான சேலை போன்றவை இவர்களுக்குத் தரப்படும் போது ஏலம் போட்டு எடுத்துக் கொள்வர்.

பயன்பாடு

இக்கூத்து பொழுதுபோக்கு அம்சங்களை விட சடங்கியல் முக்கியத்துவம் மிகுதியாகக் கொண்டது. சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன் போன்ற தெய்வங்களுக்கும் இக்கூத்து இல்லாமல் கொடைவிழா நடத்தப் படுவதில்லை.

இரவு வழிபாட்டுக்குரிய படையல்கள் எல்லாம் முடித்து, கற்பூரம் காட்டி, கோமரத்தாடியை வரவழைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபடும் போது தெய்வம் கால்கொண்ட நிகழ்ச்சியைப் பாடுவர். மகுடம் உரத்து ஒலிக்க, ஆட்டக்காரர்களும் விரைவாக ஆட, கோமரத்தாடிக்கு அருள்வந்து விடுகிறது. வராவிடில் வழிபாட்டில் குறை இருப்பதாகப் பொருள். அதனால் மகுடக்காரர்கள் உச்சக்கட்ட மகுடத்தை அடித்து அருளை வரவழைப்பர்.

கணியான் பேய் முகத்தோடு பிறந்தான் என்றும் கதை உண்டு. கோமரத்தாடிக்கு அருளை வரவழைக்க, துணியால் செய்யப்பட்ட பேய்முகம் அணிந்து கைவெட்டுக்காரர் ஆடுவார். இதனை வேதாள ஆட்டம் என்பர். இந்தச் சடங்கின் மந்திர நோக்கம் காலப்போக்கில் மறைந்து இன்று சடங்காக மட்டுமே உள்ளது. பெண்வேடமணிந்த ஒருவர்

இதனை ஆடுவதால், மந்திர ஆற்றல் உள்ளதாக ஆடிய ஆட்டம் போர்த்தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்காக இருந்து இன்று சமயத்தொடர்பு கொண்டு கோமரத்தாடிக்குச் சாமி இறக்குவதற்கான ஆட்டமாகிவிட்டது எனலாம். அப்போது,

பரனுட மகனே சுடலையில் வாடா
பார்வதியாளுட மகனே வாடா

என்று பாடுவர்.

புராணக் கதைப்படி, சிவனுக்குப் பிரம்மதோஷம் ஏற்பட்டபோது கணியான் கைவெட்டி இரத்தம் கொடுத்தான். அதன்படி, சுடலைக் கோவில் கொடையில் இவர் இரத்தம் காட்டிவிட்டு வருவதாகக் கூறுவர்.

கொடையின் தொடக்கமாகக் குடி அழைத்தலில் கணியான் கூத்து ஆரம்பம் ஆகும். அப்போது கைவெட்டுக்காரர் காப்புகட்டுவார். கொடைக்குக் கால்நாட்டியதிலிருந்து இவர் விரதம் இருப்பார். அசைவ உணவு, போதைப் பொருள், உடலுறவு போன்றவற்றைத் தவிர்ப்பார். சுடுகாட்டில் தான் செல்லவேண்டிய எல்லையையும் முதலில் இவர் வரையறுத்துக் கொள்வார்.

உச்ச காலத்தில் இவர் நல்லெண்ணெய் தேய்த்துக் குளித்து, புதுவேட்டிக் கட்டி, பூணூல் போட்டு நெற்றியில் திருநீறு பூசி நிகழ்ச்சியைத் தொடங்குவார். முறத்தில் 5 தேங்காய்கள், நிறைநாழி, மஞ்சள் துண்டு, பழம், மூன்று இரும்புத்துண்டுகள் இருக்கும். புதிய உலைமூடிச்சட்டியில் அரளிப்பூக்களுடன் தண்ணீரும் இருக்கும். கவிழ்த்துப் போடப்பட்ட உரல் மீது ஏறி நின்று தனது இடதுகையின் முழங்கைப் பகுதியை நூல் கயிற்றால் கட்டுகிறார். 3 தேங்காய்களை ஒவ்வொன்றாக உரல் மீது உருட்டி மீண்டும் முறத்திலேயே வைக்கிறார். மீதி இரண்டை வழிபாட்டுக்காக உடைக்கிறார். உரலைச் சுற்றி இலை போட்டுத் தேங்காய் பழங்களை வைத்துக் கத்தியோடு உரல் மீது நின்று, **அம்மையே நீங்கள் அப்பாவும் நீங்கள்** என்று பாட அருள் வருகிறது. உரலைவிட்டு இறங்கிச் சாம்பிராணி புகை காட்டிக் கற்பூரம் ஏற்றுகிறார். பின்னர் மூன்று முறை தெய்வத்தைப் பார்த்து உரக்கக் கூச்சலிட்டுக் கொண்டு உரல் மீது அமர்ந்து, கத்தியால் இடது முழங்கையை கீறி இரத்தத்தை நீரில் மிதக்கும் அரளிப் பூவால் ஆரத்தி எடுத்து ஆகாயத்தை நோக்கி **ஓம் சிவன், சக்தி, சிவாய நம** என்று கூறி மூன்று முறை வீசுகிறார். பின்னர் இலைகள் ஒவ்வொன்றிலும் மூன்று சொட்டு இரத்தம் வீதம் விடுகிறார். கோமரத்தாடிகள் அருள்வந்து ஆடி, கணியான் கொடுக்கும் இரத்தத்தை இலைகளில் வாங்கி நாவால் சுவைத்து விடுகிறார். திரளை கொண்டு செல்லும் கோவில்களில் இது நிகழ்வதில்லை என்பர். இவ்வாறு 21, 51, 101 என்று இலை கணக்குகள் உண்டு. அவற்றில் இரத்தம்

விட வேண்டும். கை வெட்டு நேரத்தில் கோவில் அமைதி பெற்று அவரைத் தெய்வமாகவே வழிபடும் மக்கள் கருதுவர்.

திரளைக் கொண்டு செல்லும் கோவில்களில் பச்சரிசிச் சோற்றுடனும் பன்றி இரத்தத்துடனும் கணியான் இரத்தமும் கலந்து திரளையாகும். இதனை வீசிட வெள்ளி இரவு 12 மணிக்குச் செல்லும்போது கைவெட்டுக்காரரோடு இன்னொரு கணியானும் செல்வதுண்டு. சுடுகாட்டில் கைவெட்டு நிகழ்த்தி, திரளையை மேற்கு திசையைத் தவிர்த்து மற்ற திசைகளில் வீசுவர். அவற்றைப் பேய்கள் உண்ணும் என்று நம்புகின்றனர்.

கைவெட்டு முடிந்ததும் உலை மூடியிலுள்ள நீரைத் தேங்காய், பழம் முதலியவற்றின் மீது தெளித்து முழங்கையிலுள்ள நூல் கயிற்றை அவிழ்த்து விடுகிறார். பின் தெய்வத்தை வணங்கிவிட்டு விலகி, மறுநாள் கொடை முடிந்ததும் காப்புக் கயிற்றை அறுத்துக் கொள்கிறார். ஒருநாள் கொடையாக இருந்தால் கைவெட்டு முடிந்ததும் காப்புக் கயிற்றை நீக்கி விடுவார்.

குருதி கொடுத்து மாடனுக்கு
உறுதியாக உதவும் கணியான்
பருதி இருக்கும் காலம் வரை
இறுதி யின்று வாழ்வானே

என்று கைவெட்டு முடிந்ததும் பாடுவார்.

கையை வெட்டுவது போலவே கணியான் நாக்கை வெட்டி இரத்தம் கொடுப்பதும் உண்டு.

கூத்தானது மகுட இசையோடு ஆரம்பமாகிறது. மகுடக்காரர்கள் தெய்வ பீடத்தைப் பார்த்து வணங்கி நின்று மகுடத்தைத் தொடர்ந்து அரைமணி தொடர்ச்சியாக வாசிக்கின்றனர். அண்ணாவி வந்து விநாயகர் மேலும் சரஸ்வதி மேலும் பாடி, குருவணக்கமும் பாடுவார். ஆட்டக்காரர்கள் வந்து பூமியைத் தொட்டு வணங்கி, தெய்வத்தை, அண்ணாவியை மகுடக்காரர்களை வணங்கி ஆடத் தொடங்குவர். சுடுகாட்டுக்குச் சென்று கைவெட்டு முடித்துவிட்டு வந்ததும் கோமரத்தாடி சாமி முன்னால் வைத்திருந்த சாராயத்தைக் குடித்து விட்டு, கைவெட்டுக் காரருக்கும் அண்ணாவிக்கும் கொடுப்பார். கோமரத்தாடியோடு கணியான்களும் ஆடுவர். சாமிமலை ஏறியதும் மங்களம் பாடி முடிப்பர்.

சில இடங்களில் கோமரத்தாடி வேட்டையிலிருந்து திரும்பியதும் எல்லா பீடங்களுக்கும் படையல் போடும்போது, பேச்சிக்கு, பீடத்தின் முன்னால் குழி தோண்டி, தீ வளர்த்து ஒரு கோழியைக் கைவெட்டுக்காரர் சுடுவார். பின்னர் குழியை மூடி இலைபோட்டுச் சுட்டக் கோழியைப்

பேச்சிக்குப் படைக்கின்றனர். கொடை முடிந்ததும் இப்படைப்பு கணியானுக்குக் கொடுக்கப்படும்.

கதையை இயல்பாகப் பாடி ஆட நிகழ்வுறும் கூத்தானது தெய்வப்பிறப்பு அல்லது நிலையம் கொள்ளல் ஆகியவற்றைப் பாடி ஆடும்போது வேகமும் விறுவிறுப்பும் பெற்று, கலை சடங்காகவும் சடங்கு கலையாகவும் மாறும் ஒரு மையநிலையை அடைகிறது.

சாமி வந்த கோமரத்தாடி தொடக்கத்தில் மிகத்துடிப்புடன் ஆடுவார். அவருக்கு ஈடுகொடுத்து மகுடம் இசைக்கவேண்டும். அண்ணாவியும் அவருக்கு ஏற்றவகையில் வேகமாகப் பாட வேண்டும். ஆட்டக்காரர்களும் அவரோடு சேர்ந்து வேகமாக ஆட வேண்டும். இது கோமரத்தாடி இரவு ஒரு மணிக்குச் சுடுகாட்டுக்குச் செல்லும்வரை தொடரும். இந்த இடம்தான் கலை நிகழ்வின் ஆழமும் சடங்கியல் ஆழமும் ஒன்றுபடும் இடம் என்பர்.

நிகழ்த்துபவர்களின் தன்மைகள்

இவர்கள் தொடக்கத்தில் போருக்கு நரபலி கொடுக்கும் இனத்தாராக இருந்திருக்க வேண்டும். இச்சடங்கு போர் வெற்றி குறித்த நரபலியின் எச்சம். முன்பு அம்மன் கோவிலில் மட்டும் நிகழ்ந்திருக்க, இப்போது சுடலைமாடன் கோவிலிலும் நிகழ்கிறது என்பர். இதனால் போர் தெய்வமான கொற்றவைக்குக் கொடுத்த நரபலியின் எச்சமிது எனலாம்.

கணியான் இனத்தவர்கள் இப்போது நெல்லை, குமரி மாவட்டங்களில் வாழ்கின்றனர். இவர்கள் நாடோடிகளாக அங்குமிங்கும் அலைந்து திரிந்து இக்கூத்தை நிகழ்த்தி வந்தனர். இவர்களில் ஒரு பிரிவினர் தனியாகப் பிரிந்து சோதிடக்கலையைத் தொழிலாகக் கொண்டனர். சிலர் கிராமக் கோவில்களில் பூசாரியாக இருந்திருக்கின்றனர். அந்தக்காலத்தில் இருந்தவர்கள் கொடை நாட்களிலே சாமியாடிக் குறி சொன்னார்கள்.

கணியான்கள் போர்ப் பயிற்சி கொடுப்பவர்கள், களரி பயிற்றுநர், நாட்டுப்புற மருத்துவம், மந்திரம், சோதிடம் போன்றவற்றில் வல்லுநர்கள் என்று எட்கர்தர்ஸ்டன் குறிப்பிடுவார். இவர்கள் பிராமணனுக்கும் தாழ்ந்த குலப்பெண்ணுக்கும் பிறந்தவனின் வாரிசுகள் என்றும் கந்தர்வப் பெண்ணுக்கும் பிராமணரிஷிக்கும் பிறந்தவனின் வாரிசுகள் என்றும் கதைகள் உள்ளன.

ஆனால் இன்றைய கணியான்களிடம் சோதிடம், மந்திரம், போர்ப்பயிற்சி போன்றவற்றைக் காண இயலவில்லை. ஆனால் இவர்களது முன்னோர்கள் இத்தகையவர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

1. பார்வதியின் இடது காலின் சிலம்பிலிருந்து தெறித்த பரலில் தோன்றியவன்.

2. இந்திராணியின் கால் சிலம்பின் பரலிலிருந்து பிறந்தவன் என்னும் இருகதைகள் இவர்களின் பிறப்புக்கும் ஆட்டக் கலைக்கும் உள்ள தொடர்பைக் காட்டும்.

இக்கதைகளில் கணியான் சுடலையின் அடிமைத் தொண்டுக்காக அவனது வேண்டுகோள்படி, மகுடம், உச்சிக் குடுமி, பூணூல் ஆகியவற்றோடு பிறக்கிறான். இவன் மகுடம் தட்டி ஆடிப்பாடிய பிறகே சுடலையாகக் குண்டத்தைவிட்டு வெளியே வருகிறான்.

இதைத்தவிர சிவனால் சுடலையோடு கணியான் பிறந்து அவனது கொடுமைகளுக்கு உதவியாக இருந்தான் என்றும் முறைப்படி சிறுவர்களைத் தினந்தோறும் பலியுண்டு வந்த காளி கணியான் சிறுவனை மகனாகக் கருதி, பலி கொள்ளவில்லை என்றும் கதை கூறுவர். இக்கதைகள் அனைத்தும் கணியான் சாதியினர் தம்மை, சிவன், சக்தி, பிரமன், விஷ்ணு போன்றவர்களோடு மேனிலையாக்க முறையில் தொடர்புபடுத்தும் முயற்சிகளாகவே உள்ளன.

கணீர் என்று ஒலி கொடுக்கும் சிலம்பின் பரலில் இருந்து பிறந்ததால் கணியான் என்ற பெயர் வந்தது என்றும் விதைப்பு, அறுப்பு, நடவு போன்றவற்றிற்கான நாளைக் கணித்துச் சொல்லும் சாதகர்களே கணியான் என்றும் அழைக்கப்பட்டனர் என்ற கருத்தும் உண்டு. கணியான் என்பதற்குப் புலவர் என்ற பொருளும் இருந்தது. மலைபடு கடாம் என்ற சங்க நூலில் கூத்தன் **புலவர்** என்றே விளிக்கப்படுகிறான். ஒருவேளை அப்பழங்கூத்தர்களின் வழியினராக இசையையும் கூத்தையும் தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். கணியான் என்ற சாதிப் பெயர் வழக்கு இடைக்காலத்தில் ஏற்பட்டிருக்க வாய்ப்புண்டு. இப்போது கணியான் கூத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களே இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகின்றனர்.

இப்போது திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள நாங்குநேரி, குரும்பூர், மூன்றடைப்பு, கல்லிடைக் குறிச்சி, சிந்தாமணி, நம்பியூத்து, ஸ்ரீவைகுண்டம், தென்காசி, தச்ச நல்லூர், பாணாங்குளம், சிவகளை, பழையபேட்டை, ஆரைகுளம், காரியாண்டி, இராமநேரி, கொம்பன் குளம், மணப்படை வீடு, பணகுடி, சாத்தான் குளம், வள்ளியூர் முதலான ஊர்களில் வாழ்ந்து பிற தொழில்களையும் (டிரைவர், கண்ணாடிக் கடை) செய்து வருகின்றனர்.

இவர்களின் பூர்வீகம் மலைநாடு, குறிஞ்சி, குறவர், குறி, கூத்து ஆகியவற்றுக்கும் இவர்களுக்கும் தொடர்பு இருக்க வேண்டும். கைலாசத்திலிருந்து சுடலைமாடனுக்குச் சேவை செய்ய பூலோகத்துக்கு வந்த கதையைக் கட்டுடைத்தால் (Deconstruct) கைலாசம் மலைநாட்டையும் பூலோகம் என்பது திருநெல்வேலியையும் குறிக்கலாம்.

பார்வையாளர் பங்கு

சிறுவர்கள், இளைஞர்கள், முதியவர்கள் எனப் பார்வையாளர்களை மூன்று வகையாக்கலாம். இவர்களில் சிறுவர்கள் வழக்கம் போலவே போட்டிப் போட்டுக்கொண்டு முன்வரிசையில் அமர்வர். விரைவில் கலைந்து விடுவதும் அவர்கள்தான் அல்லது சீக்கிரம் தூங்கி விடுவர். இளைஞர்கள் பெரும்பாலும் அமராமல் நின்று கொண்டும் அவ்வப்போது விமர்சித்துக் கொண்டும் அங்குமிங்கும் அலைந்து கொண்டும் இருப்பர். முதியவர்கள் சற்றுக் காலந்தாழ்த்தி வந்தாலும் கடைசிவரை அமர்ந்து கதையைக் கவனிப்பர்.

நிகழ்ச்சியின் உச்ச நேரத்தில் மூவகையினரும் கவனம் செலுத்துவர். மற்ற நேரங்களில் பலர் தூங்கவும் விலகவும் செய்கின்றனர். நிகழ்ச்சியில் ஈர்க்கப்பட்டும் ஊர் மெச்சவும் சில கலைஞர்களுக்கு ரூபாய், நோட்டு, மாலை, துண்டு போன்றவற்றை அன்பளிப்பாகத் தருவதுண்டு. இதைவிட கரகாட்டம், சினிமா போன்ற நிகழ்ச்சிகள் இருந்தால் அதனால் ஈர்க்கப்பட்டும் இதை விட்டு விலகுவதுண்டு. கூத்தில் கதை விடுபட்டுப் போனால் அதனை நினைவூட்டிப் பாடச் சொல்லிக் கேட்கின்றவர்களும் உண்டு.

ஊடகம்

இக்கூத்தின் ஊடகமாகக் கதை, பாட்டு, ஆட்டம் மூன்றும் விளங்குகின்றன. இவர்கள் அதிகமும் கல்யாணி ராகத்தில்தான் பாட்டை ஆரம்பிப்பர். சிறுதெய்வக் கதையில் சோக நிகழ்ச்சிகள் அதிகம். அதனால் முகாரி ராகத்தையும் மிகுதியாகப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

கல்லிடைக்குறிஞ்சி ராமசுப்புவுக்கு இருபது ராகங்கள் தெரியுமாம். கல்யாணி, ஆனந்த பைரவி, முகாரி, பூபாளம், தோடி, நாட்டை, கானடா, அடானா, பைரவி, பிலஹரி போன்ற ராகங்களையும் இவர்களது கூத்தில் இனம் காண முடியும். ஆனால் இவை முழுமையான ராகங்களாக இல்லாமல் உடைந்தவையாக உள்ளன. இவர்கள் முறையான சங்கீதம் கல்லாதவர்கள். ராகங்களை அடையாளம் காண்பதிலும் சிரமப்படுவார்கள். ஆனால் அவர்கள் பாடும் பாடல்களில் ராகங்கள் இருக்கும்.

அண்ணாவி, ஒன்றுபட்டு ஒலிக்கும் சொற்களை, அளவாகப் பயன்படுத்த முடியும் சில சொற்களைத் திரும்பத் திரும்பக் கூறியும் கேட்போரைத் தன்வயப்படுத்துகின்றார். பாடகர் கையாளும் சொற்கூட்டு, சூழலுக்கேற்றவாறு வரிசையான சொற்கோவையாக முன்வந்து நிற்கின்றன. ஒரு சொல்லுக்குப் பதிலாக இன்னொரு சொல்லை நிரப்பியும் பொருள் கெடாமலும் பாட்டு கட்டிப் பாடுகின்றனர். எண்ணுப்பெயர், கிழமைப்பெயர் வரும் இடங்களில் இவற்றை வரிசைப்படுத்தி, சிறிய பாடலையும் நீண்ட நேரம் பாடும் பெரிய பாடலாக்குகின்றனர்.

இழுத்துப் பாடுதல், திரும்பப்பாடுதல், குரல் உத்தி, பின்பாட்டு போன்றவற்றை அண்ணாவி பயன்படுத்துகிறார். கதை தெளிவுக்காக இடையிடையே வசனத்தையும் கையாளுகிறார். இழுத்துப்பாடும்போது பாடுவோருக்கு இடைவெளி கிடைப்பதால் அச்சூழலுக்கேற்ப சொற்களைத் தேர்ந்தெடுக்க நேரமும் சொற்கூட்டுக்கு வாய்ப்பும் கிடைக்கின்றன. இதனால்தான் ஒவ்வொரு முறையும் ஒரே கதையை வெவ்வேறு சொற்களால் பாடுகின்றனர். திரும்பப் பாடுதலிலும் இந்த வசதி உள்ளது. கதைப் போக்குக்கு ஏற்றவாறு மகிழ்ச்சியாகவோ சோகமாகவோ குரலை ஏற்ற இறக்கங்களுடன் மாற்றிப்பாடுவது குரல் உத்தியாகும். பாடல் முடிவடையப்போகிறது என்பதையும் இவ்வுத்தி மூலம் அறிவிக்கலாம். பாட்டு புரியாவிட்டாலும் உரைநடை மூலம் கதையைத் தெளிவாக்குகிறார். இதில் பழமொழிகளும் நகைச்சுவை துணுக்குகளும் இடம் பெறுவதுண்டு.

முதல்நாள் ஐயனார் கதை, இரண்டாம் நாள் மதிய உச்சிக் கொடையிலும் இரவு உச்சிக் கொடையிலும் கோயில் மற்றும் தெய்வக் கதை, மூன்றாம் நாள் சமூகக் கதை அல்லது அம்மன் கதையைப் பாடி மங்களத்துடன் நிறைவு செய்வர்.

கதை நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கும் போது சாமி வரவழைக்கப்பட்டுக் கோமரத்தாடி ஆடுவார். அப்போது கூத்தினை நிறுத்திவிட்டு மீண்டும் அதனைப்பாடும்போது அந்நிகழ்ச்சி தொடர்வதற்கு முன் கதையைத் தொகுத்து உரைப்பதும் உண்டு. இதனால் பார்வையாளர்கள் பயன் பெறுகின்றனர். அன்பளிப்பு பெற்றதும் தந்தவரைப் புகழ்ந்து பாடுவர். ஊர்ப்பெயர்கள் சொல்லுகிற வரைக்கும் பாடி ஆடுவர். முடிவு என்பது இல்லாமல் விடிய விடிய கூத்து நிகழும்.

இதில், ஆட்டமானது முகபாவனை இன்றி, கைகால் அசைவுகளுக்கே முதலிடம் கொடுக்கின்றது. சில நேரங்களில் அபிநயங்களைப் பாடலுக்கேற்ப பிடிப்பதுண்டு. சான்றாக, சுடலைமாடன் பாம்பாட்டியாக வந்ததைப் பாடும்போது பாம்பாட்டி போலவும் பாம்பு போலவும் ஆட்டக்காரர்கள் அபிநயத்து ஆடுவர். இவர்களது ஆட்டத்தில் துள்ளுதல், தாண்டுதல், ஓடுதல் போன்ற வன்மை மிகுந்து பெண்ணுக்குரிய நளினமும் நெளிவு அமைதியும் குறைகின்றது.

ஆட்டக்காரர்கள் நின்ற இடத்திலேயே நின்றுகொண்டும் நேர்கோட்டில் ஆடிச் செல்வதும் உண்டு. இதனை **நேர்கோட்டு ஆட்டமுறை** எனலாம். பின்பாட்டுக்காரரும் மகுடங்களும் இணைந்து செயல்படும்போது இது நிகழும். நின்ற இடத்தில் காலைத்தாளம் போட்டும் கைகளை இடையிலோ அல்லது பக்கவாட்டாகவோ வைத்துக் கொண்டும் ஆடுவர். அவர்கள் முன்னோக்கி ஆடி வருவதும் பின்னோக்கி சென்று பழைய இடத்தை அடைவதும் உண்டு.

இவர்கள் ஒரு காலை முன்வைத்து ஆடிவரும் போது, அதே காலைப் பின்னால் கொண்டு போய் தரையில் தட்டித் தாளம் போட்டு மீண்டும் அக்காலை முன்வைத்து ஆடுவர். அப்போது காலடி வைப்பு முறையில் கவனம் செலுத்துவர். முன்பாதங்கள், பெருவிரல்கள், குதிக்கால்கள், முட்டிக்கால்கள் தொடைகள் ஆகியவற்றின் அசைவு முறைகள் வேகமாகப் பின்பற்றப்படுகின்றன. கைவீச்சு முறைகளும் ஆட்டத்தின் தன்மைக்கேற்ப அமையும். கைகளை இடையில் வைத்து, கால்களுக்கு வேகம் தருவர். இம்முறையில் ஆடுகளம் முழுவதையும் இரு ஆட்டக்காரர்களும் சுற்றிச் சுற்றி வருவர். பின் புறமுதுகு காட்டிய வண்ணமே முன்பு தாம் நின்ற இடத்துக்குத் திரும்பிச் செல்வர்.

இரு ஆட்டக்காரர்களும் எதிரெதிராக நின்று கொண்டு கைகோர்த்து விறைப்பாக வளைந்து ஆடுகளத்தின் நடுவே நின்று ஆடுகின்றனர், கால்களை இயல்பாக வளைத்தும் எதிர்நிலையில் இணைத்தும் வளைந்து வருகின்றனர். இது ஆட்டத்தின் உச்சநிலை. பிறகு தனித்தனியாகச் சுழன்று ஆடுகளம் முழுவதையும் சுற்றி வருவதும் உண்டு. சுழன்று ஆடிய வேகத்திலேயே ஓடியும் குதித்தும் பரபரப்பாக ஆடித்தங்கள் திறமைகளை வெளிக்காட்டுவதும் உண்டு.

குத்துக்காலிட்டு அமர்ந்து துள்ளித் துள்ளி ஆடும்முறை இது. இரண்டு முன்பாதங்களையும் ஊன்றிக் கொண்டு பின் பாதங்களை உயர்த்தி, தத்தித் தத்திச் சென்று பின்னர் எழும்புகின்றனர். இவ்வாறு பல இடங்களிலும் ஆடுவர்.

கூத்து இவ்வாறு இசைப்பாட்டு, கதைப்பாட்டு, ஆட்டம் ஆகியவற்றை ஊடகமாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

புதியன

கூத்தில் பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் உண்டு. காளியம்மன் கதையில் நாகநாட்டரசனும் அரசியும் பிள்ளையில்லாமல் வாடுவதைப் பாடும்போது முருகன் என்பவர் இராமாயணத்தில் தசரதனைப் பிள்ளையில்லாமல் பாடுவதை இணைத்துப் பாடுகிறார்.

தசரா போன்ற விழாக்களில் சில கோவில்களில் இக்கூத்து மட்டுமே நிகழும். அப்போது இவர்கள் நீண்ட வருணனைகளையும் கிளைக்கதைகளையும் பாட்டில் சேர்த்துக் கொள்வர். இராகத்தில் பார்வையாளர்களைக் கவர மெல்லிசையையும் சேர்த்துக் கொள்வதுண்டு. ஆட்டக்காரர்கள் பிரேக், டிஸ்கோ போன்ற நவீன நடன அசைவுகளையும் சேர்த்துக் கொள்வர்.

கல்யாணம், சடங்கு போன்ற விழா நடைபெறும் வீடுகளில் மீனாட்சிக் கல்யாணம் கதையைப் பாடி ஆரம்பித்துள்ளனர். கோவில் கொடைக்காரர்களின் விருப்பப்படி, கைவெட்டு, நாக்குவெட்டு, பேயாட்டம் போன்றவற்றை நிகழ்த்துவதும் நிறுத்துவதும் உண்டு.

முன்பு கோவில் மகுடங்களையே வாங்கிப் பயன்படுத்தினர். தற்போது கோவிலில் மகுடம் வைத்திருக்கும் வழக்கமில்லை. எனவே கணியான்கள் தம் சொந்த மகுடங்களையே பயன்படுத்தி வருகின்றனர். முன்பு கலைஞர்கள் அனைவரும் கூத்து நிகழும் முன் விரதம் இருப்பர். இப்பொழுது கைவெட்டுக்காரர் மட்டுமே விரதம் இருக்கிறார். முன்பு கூத்தாடும் காலங்களில் கோவிலில் தயாரிக்கப்படும் உணவையே உண்பர். இப்பொழுது இதுவும் மாறிவிட்டது.

தொடக்கக்காலத்தில் இது பாட்டும் விகடக் கச்சேரியுமாக இருந்து இன்று இவ்வாறு மாற்றங்களைப் பெற்றுள்ளது. இம்மாற்றத்தைச் செய்தவர் திரு. இராமசுப்புவின் தந்தை என்ற கருத்தும் உண்டு.

முன்பு பிள்ளையார் வேடமிட்டுப் பிள்ளையார் கதைக்கு ஆடினர். பெண் வேடமிட்ட ஆண் ஒருவர் மட்டுமே பாடிக்கொண்டே ஆடினார். நேர்த்திக் கடனுக்காகக் கோமாளி வேடமிட்டு ஆடினார். பிறகு ஒருவர் பாட இருவர் ஆட, கதாகாலட்சேபம் போல் கதை சொன்னார், பின்பாட்டுக்காரர் அப்போது இல்லை. முன்பு மகுடம் அடிப்பவர்கள் இடுப்பில் அதனைக் கட்டிக் கொள்ளாமல் கையில் வைத்துக் கொண்டே அடித்திருக்கின்றனர்.

முன்பு தெய்வங்களை மாடா வா, இசக்கி வா என்று விளித்துப் பாடினர் என்றும் பின்பு காலப்போக்கில் கதை வடிவில் பாட ஆரம்பித்தனர் என்றும் கூறுகின்றனர்.

உள்ளடக்கம்

இக்கூத்தில் பாடப்படும் கதைகள் பலவகை. அவற்றைப் புராணம் தொடர்பானவை, அகால மரணமடைந்தவர் தொடர்பானவை என்று இருவகைப்படுத்தலாம். சுடலைமாடன், முத்தாரம்மன், பிரம்மசக்தி, பலவேசக்காரன் போன்றவை புராணம் தொடர்பானவை. நீலி, முத்துப் பட்டன், பூலங் கொண்டாள். பொன்னிறத்தாள், வன்னியடிமறவன் போன்றவை அகால மரணமடைந்தவர்கள் தொடர்பானவை. இவற்றைத் தவிர மாரியம்மன், சந்தன மாரி, மாசான சாமி, சாத்தா, பத்ரகாளி, வெங்கலராசன், வாதைகள், கறுப்புசாமி, சடமாரி துர்க்கை, தங்கை முத்தான் முப்பிடாரி போன்ற சிறு தெய்வங்களின் கதைகளைப் பாடுவர். பொது நிகழ்ச்சிகளில் அசுவமேதயாகம், சீதாக்கல்யாணம், வாலி மோட்சம், அரிச்சந்திர மயானம், பாரதக் கிளைக் கதைகள் போன்ற இதிகாசங்களையும் பெரியபுராணம், வள்ளித்திருமணம், கந்தபுராணம், திருவிளையாடல் புராணம் போன்ற புராணங்களையும் பாடுகின்றனர்.

அறியாதக் கதைகளை ஊர்க்காரர்களிடமே வாய்மொழியாகக் கேட்டு இட்டுக்கட்டிப் பாடுகின்றனர். இவ்வாறு புராணம், பழமரபு, சமூகம், இதிகாசம் எனப்பல்வேறாகப் பகுத்துச் சொல்லலாம்.

பிரதி வடிவங்கள்

ஓலைச்சுவடிகள், கையெழுத்துப் பிரதிகள், அச்சுப் பிரதிகள் எனப் பல்வேறு வடிவங்கள் இருப்பது போலவே வாய்மொழி வடிவங்களும் கணியான் கூத்துக்குப் பெருந்துணைபுரிகின்றன. இக்காலத்தில் ஆடியோ, வீடியோ கேசட்டுகளும் இவர்களுக்குத் துணைபுரிகின்றன.

இவ்வாறு கணியான் கூத்து நிகழ்கலையானது சடங்கியலுக் குரியதாக இருந்து இன்று பொழுது போக்கு அம்சங்களைப் பெற்ற நிகழ்கலையாக மாறிவருவதையும் சாதிக்குரிய இனவரைவியல் கலை (Ethnographical Art) யாகவும் விளங்குவதில் மாற்றம் பெறாது விளங்குவதையும் அறியலாம்.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. கன்னிகா விசயசிம்மன், **மகுடாட்டக்கலையில் சமுதாயமும் பண்பாடும்**, அச்சிடப்படாத ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1990.

2. சண்முக சுந்தரம், சு., **சுடலை மாடன் வழிபாடு - சமூக மானிடவியல் ஆய்வு**, காவ்யா, பெங்களூர், 1993.

3. சேகர், சோ., **கணியான் கூத்து சடங்கிலிருந்து கலைவரை**, பரல்கள் IV, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1990.

4. பால சுப்பிரமணியம், இரா., **கணியான் கூத்து**, சத்யா வெளியீடு, பாளையங்கோட்டை, 1986,

5. பிரமிளா, எம்., 'கணியான் கூத்து', **தமிழகக் கலைச்செல்வங்கள்**, (பதி.) துளசி. ராமசாமி, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1990.

6. பெருமாள், அ.நா., **கணியான் ஆட்டம்**, யாத்ரா 34, 35, 36, பண்ணை மூன்றடைப்பு, 1982.

7. பெருமாள், அ.நா., **நாட்டாரியல் ஆய்வு வழிகாட்டி**, ரோகினி பிரிண்டர்ஸ் (பி) லிமிடெட், நாகர்கோவில், 1995.

8. கலாநிதி லூர்து, எஸ்.டி., **நாட்டார் வழக்காற்றியல் கோட்பாடுகளும் ஆய்வுகளும்**, கொழும்பு கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்டது, 1994.

9. Stuart Black burn, **Indian Folklore I**, CIIL, Mysore, 1981.

நேர்காணல் : திருவானமாமலை, வள்ளியூர்
ஒலிப்பேழைகள்
ஒளிப்பேழைகள்

களப்பணி : கால்கரை, சுடலைமாடன், கொடைவிழா 21-23.9.1989,

தமிழ் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் மனிதநேயம்

மு. சற்குணவதி

முன்னுரை

மடியில் கண் விழித்து மரணத்தில் கண் மூடும் வரை, மனிதனோடு நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் கலந்துள்ளன. அவை விண்ணையும் மண்ணையும் விரித்துப் பாடுகின்றன. மலைகளும் பொழில்களும் அதில் நிழலாடுகின்றன. மாறுபடும் பருவங்கள் வேறுபடு மண்ணில் கூறுபடும் கோணங்களில் கோலக்காட்சி அளிக்கின்றன. அனைத்திற்கும் மேலாக மனித மனங்கள் படம்பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இத்தகைய நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் மனிதநேயம் பற்றிய சிந்தனை வெளிப்படுவதை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

மனிதநேயம்

மனம் உடையவன் மனிதன்; மன இயல்புப்படி விலங்கிலிருந்து வேறுபட்டு வாழ்பவன் மனிதன்; உள்ளக் கட்டுக் கோப்புக்குள் வாழ்பவன் மனிதன். அந்த மனிதனுடைய மன நியாயமே, மன நீதியே மனித நேயம் என்று அகராதி, மனிதன் பற்றியும் மனிதநேயம் பற்றியும் கூறுகின்றது. இந்த மனிதனிடமுள்ள நேசமானது எடுத்துரைக்க இயலாதது. காரணம், அது பருப்பொருளல்ல; நுண்பொருள். அறிவால் விளக்க இயலாதது; உணர்வுகளால் உணர முடிந்தது; சுருங்கக் கூற வேண்டுமானால் எல்லா உயிர்களிடத்தும் அன்பு கொள்ளுதல்; அன்போடு உறவு கொள்ளுதல்; மனித உணர்வுகளை மதித்து நடத்தல்; பிற உயிரினங்களிலிருந்து வேறுபட்ட மனித இயல்புகளோடு வாழ்தல் என்று கூறலாம். அதாவது அன்பு, ஒழுக்கம், நன்றி, தர்மம், சுயநலமின்மை முதலான மனிதப் பண்புகள் அனைத்தையும் மனிதநேயம் என்று கூறலாம்.

இத்தகைய மனிதநேயம், உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாகப் பாடப் படுகின்ற நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் எவ்வாறு ஒளி வீசுகின்றது, என்பதைக் கண்டறியும் முதல் முயற்சி ஆய்வாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது. நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் மனித இயல்புகள் ஒரு சில பாடல்களில் நேரடியாக வெளிப்படுகின்றன. பல பாடல்களில் உட்பொருளாகவும் கேள்வியாகவும் ஒலித்து நிற்கின்றன என்பது இக்கட்டுரையில் கூறப்பட்டுள்ளது. இந்த மனிதநேயம் ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொண்ட பாடல்களிலிருந்து சமூகம், குடும்பம், தனி மனிதன் என்கிற மூன்று கோணங்களில் பிரித்துக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாய்விற்கு எடுத்துக்கொண்ட பாடல்களில் ஒரு சில கள ஆய்வில் சேகரிக்கப்பட்டவை. மற்றப் பாடல்கள் ஏட்டில் வெளி வந்துள்ளவை.

சமூக நோக்கில் மனிதநேயம்

உழைப்பவன் ஒருவனும் அதன் பலனை அனுபவிப்பவன் மற்றொருவனுமாக இருக்கின்ற நிலை மனிதத் தன்மைக்கு ஏற்றதா என்கிற கேள்வியை எழுப்புகிறது ஒரு பாடல்.

ஊரான் ஊரான் தோட்டத்திலே
ஒருவன் போட்டது வெள்ளரிக்கா
காசுக்கு ரெண்டு விக்க சொல்லி
காயிதம் போட்டானாம் வெள்ளக்காரன்;
வெள்ளக்காரன் பணம் வெள்ளிப் பணம்
வேடிக்கை காட்டுது சின்னப்பணம்
சின்ன பணத்துக்கு ஆசைப்பட்டு
சீர் குலைஞ்சான் வீராயி. (கி. பா., ப. 81)

உழைப்பை மதித்துப் போற்ற வேண்டும்; மக்களை மக்களே அடிமைப் படுத்துதல் மனிதநேயமல்ல என்பதை இப்பாடல் உணர்த்துகின்றது.

நாங்கள் என்னதான் உழைத்தாலும் வயித்துப் பசிக்குக்கூட வழியில்லையே? இது நியாயமா? மனிதத் தன்மையா? என்று முதலாளி களிடம் தொழிலாளிகள் கேட்பதாக ஒரு பாடல் அமைந்துள்ளது.

வயித்துப் பசிக்குக் கஞ்சியில்ல
வாசக் கிணத்திலே தண்ணியில்ல
அறுத்த விரலிலே ரத்தமில்ல. (கி. பா. ப. 81)

காலை விடிந்தவுடன் கைக் குழந்தையுடன் வேலைக்கு வந்த நாங்கள் பகல் முழுவதும் உழைக்கிறோம். தொட்டிலில் தூங்கும் குழந்தைகள் பசியால் அழுகின்றன. மாலைப்பொழுது சாயப் போகிறது. இன்னும் எங்கள் உழைப்பு முடியவில்லையே. இந்த முதலாளிகளுக்கு மனம் இரங்கவில்லையே. நாங்களும் மனிதர்கள்தானே. இயந்திரங்கள் அல்லவே. எங்கள் உழைப்பில் நிறைவு கண்டு அனுப்புவதல்லவா மனிதத்தன்மை. அது இந்த முதலாளிகளிடம் இல்லையே என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகிறது.

இந்திரரை நோக்கியல்லோ ஏலேலம்மா ஏலோ
எடுக்கப் போறேன் தெம்மாங்கு ஏலேலம்மா ஏலோ
எஞ்சோட்டு பொண்டுகளா ஏலேலம்மா ஏலோ
இலைவாழைத் தண்டுகளா ஏலேலம்மா ஏலோ

காலையில வந்த பொங்க ஏலேலம்மா ஏலோ
காயறமே வெய்யிலிலே ஏலேலம்மா ஏலோ
விடியக்காலம் வந்த பொங்க ஏலேலம்மா ஏலோ
வேவுறமே வெய்யிலிலே ஏலேலம்மா ஏலோ
கத்திரிக்கா பிஞ்சு போல ஏலேலம்மா ஏலோ
கசங்கறமே கானலிலே ஏலேலம்மா ஏலோ
உச்சி நல்லா எரிக்குதய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
உசந்த பந்தல் போடுமய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
தலையை நல்லா எரிக்குதய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
தாழ்ந்த பந்தல் போடுமய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
வயித்த நல்லா பசிக்குதய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
வடிச்ச தண்ணி பஞ்ச மாச்சே ஏலேலம்மா ஏலோ
குடலை நல்லா முறுக்குதய்யா ஏலேலம்மா ஏலோ
கூழுதண்ணி பஞ்சமாச்சே ஏலேலம்மா ஏலோ
தொட்டிலிலே போட்ட புள்ள ஏலேலம்மா ஏலோ
துடிச்சழுவ நேரமாச்சே ஏலேலம்மா ஏலோ
ஏனையிலே போட்ட புள்ள ஏலேலம்மா ஏலோ
எழுந்தழுவ நேரமாச்சே ஏலேலம்மா ஏலோ
கொலுத்துக் காரன் கொடும்பாவி ஏலேலம்மா ஏலோ
குணமும் கொஞ்சம் இரங்கலையே ஏலேலம்மா ஏலோ
மமிட்டிக் காரன் மனப்பாவி ஏலேலம்மா ஏலோ
மனமும் கொஞ்சம் இரங்கலையே ஏலேலம்மா ஏலோ

(கி. பா., பக். 83-84)

உழைப்பிற்கேற்ற கூலி தருவதில்லை; ஆனால் வேலை வாங்கும் போது அதிகாரம் செய்து, மனிதர்களை மனிதர்கள் அடிமைகளாக நினைக்கலாமா? இது மனிதத் தன்மையா! என்று கேட்பதுபோல் கீழ்வரும் பாடல் அமைந்துள்ளது.

ஒரு மமிட்டி மண்ணு வெட்டி
நாம போட்ட ரயில் ரோடு
நமக்குச் சம்பளம் தருவதெப்போ
குடுக்கிறதோ முக்காத்துட்டு
எடுக்கிறதோ மணிப்பிரம்பு (நா. பா. ப. 6)

இதேபோன்று போலியான அன்பு காட்டும் முதலாளிகளின் தன்மையைச் சுட்டுவதாக ஒரு பாடல்,

அறப்பறித்த அரிகிடந்தா
மடியப் பாப்பாரு; நம்ம ஆண்டை
மதிப்பா பேசுவாரு;

கட்டுக்கட்டி களத்தப் போனா
கலயத்தப் பாப்பாரு; நம்ம ஆண்டை
கதிப்பா பேசுவாரு;
கறுக்கா தூத்தி முட்டுக் கிடந்தா
காலால் ஏந்துவாரு; நம்ம ஆண்டை
கையால் ஏந்துவாரு;
பொங்க வைக்க நெல்லுகேட்டா
போடி என்பாரு; நம்ம ஆண்டை
போடி என்பாரு;
தீவாளிக்கு நெல்லு கேட்டா
திருப்பி அனுப்புவாரு; நம்ம ஆண்டை
திருப்பி அனுப்புவாரு;
தோச வாங்க நெல்லு கேட்டா
துரத்தி அடிப்பாரு; நம்ம ஆண்டை
துரத்தி அடிப்பாரு. (நா. பா., ப. 448)

உழைப்பை வாங்கிக் கொண்டு உதவி கேட்கும்போது மட்டும் உதறித் தள்ளுவது மனிதப் பண்பாகுமா என்பதை உணர்த்துகிறது இப்பாடல். இதேபோன்று மனிதநேயமின்றி உழைக்கிற எங்களுக்கு நெல் கொடுக்கக்கூட மனம் வரவில்லையே. இப்படி மனித இயல்பின்றி நடந்து கொள்ளலாமா? என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகிறது.

ஒட்டற நெல்லு உங்களுக்கோ
ஓடுற கருக்கா எங்களுக்கோ - நீங்க
யார் குடியைக் கெடுக்க வந்தீங்களோ - இந்த நாட்டுலே
ஏழை கூலியக் கெடுக்க வந்தீங்களோ? (நா. பா., ப. 446)

எத்தகைய தீய செயல் செய்தாலும் மன்னிப்பு உண்டு. ஆனால் ஒருவர் செய்த நன்றியை மறந்தவருக்கு மன்னிப்பே இல்லை.

எந்நன்றி கொன்றார்க்கும் உய்வுண்டாம் உய்வில்லை
செய்ந்தன்றி கொன்ற மகற்கு

எனும் திருக்குறளின்படி நன்றி உணர்வோடு இருப்பதே மனிதத் தன்மை என்பதை,

நாலுதெருவுக்கு நாலுகம்பம்
நம்ம தெருவுக்குப் பொன்னுகம்பம்
பொன்னு கம்பத்துக்குப் பூச்சூடி
பூவாடைக் காரியைக் கையெடுங்கோ (கி.பா., ப. 80)

என்னும் இப்பாடல் உரைக்கின்றது. தன்னிடம் இருக்கிற வசதியில் பிறருக்கும் உதவி செய்து நிறைவு காண்பதே மனித இயல்பு என்பதை.

அதாவது சமூகத் தொண்டு செய்வதும் விருந்தினரை உபசரிப்பதும் மனித நேயம் என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

குளிக்கக் குளம் வெட்டிக்
கும்பிடக் கோயில் கட்டிப்
படுக்க மடம் கட்டி வைக்கும்
பாண்டியனோ உன்மாமன்

நந்தவனம் கண்திறந்து
நாலுவகைப் பூ வெடுத்து
பூவெடுத்துப் பூசை செய்யும்
புண்ணியவான் பேரனோ

வாழை இலைபரப்பி
வந்தாரைக் கையமர்த்தி
வருந்தி விருந்துவைக்கும்
மகராசா பேரனோ (கி.பா. ப. 95)

தான் துயருற்றாலும் தன்னைச் சார்ந்தோர் துயருறலாகாது என்று கருதுவது மனித இயல்பல்லவா! இந்த நோக்கில் கீழ்வரும் பாடல் அமைந்துள்ளது.

பளிங்கு அரண்மனையும்
பவளத்தூண் மாளிகையும்
பணக்காரன் வீடிருக்க
பஞ்சையிடம் வந்ததும் ஏன்?
ஆட்டுப்பால் ஊட்டி யுன்னை
ஆதரிக்கப் பார்த்தாலும்
ஆடுகடிக்கும் மரம்
அத்தனையும் மொட்டையடா. (கள ஆய்வு)

செல்வாக்குடன் இருக்கும்போது உறவு கொண்டாடும் மக்கள், துன்பம் வரும்போது மட்டும் கதவடைத்துக் காணாததுபோல் இருப்பதேனோ! இது மனிதப் பண்பாகுமா என்பதை உணர்த்துவதாக,

வாழை இருநூறு வாழைஇலை முந்நூறு
வாழைஇலை கைப்பிடிச்சு வழியெல்லாம் போனாலும்
வாவென்று அழைப்பாரில்லை
வாழை இலைக்குச் சாதமில்லை;
தேங்காய் இருநூறு தென்னம் இலை முந்நூறு
தென்னம் இலையைக் கைபிடிச்சுத்
தெருவழியே போனாலும்

தேடி அழைப்பாரில்லை
தென்னை இலைக்குச் சாதமில்லை (கள ஆய்வு)

என்ற இப்பாடல் அமைந்துள்ளது.

பெண்களுக்கு இந்தச் சமூகம் இழைக்கின்ற கொடுமைகள் கணக்கற்றவை. கணவனை இழந்த பெண் ஒருத்தி பாடும்,

தூரத்து அண்ணன்மாரே! என்
தோளு நிறைஞ்ச மாலை; நான்
தூக்கி எறியப் போறேன்
தூரப்போய் நின்னிடுங்க
காதத்து அண்ணன்மாரே! என்
கழுத்து நிறைஞ்சமாலை; நான்
கழட்டி எறியப் போறேன்
காதம் போய் நின்னிடுங்க
....

தங்கத் திருவளையல்
தவழும்போது போட்ட வளையல்
தருமரோட வாசலிலே
தவிடு பொடி ஆகுதுங்க
பொன்னுத் திருவளையல்
பொறக்கும்போது போட்ட வளையல்
புண்ணியனார் வாசலிலே
பொடிப் பொடியாய்ப் போகுதுங்க
.... (கள ஆய்வு)

இப்பாடல், கணவனை இழந்த நான் துயரத்தில் வாடும்போது இவர்கள் செய்யும் செயல்கள் என்னை மேலும் துன்புறுத்துகின்றதே; இவர்கள் கட்டாயப்படுத்தவில்லையென்றாலும் நானே எல்லாவற்றையும் கழற்றி விடுவேன். ஆனால் மனித நேயம் மறந்து இப்படிச் செய்யலாமா என்னும் மனித உணர்வினை உணர்த்துகின்றது.

அதேபோன்று இளவயதில் திருமணம் செய்து வைத்து, இப்போது என்னை விதவையாக்கி விட்டீர்கள். இளவயது மணம் மனித இயல்பல்ல என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது,

சித்தாடை கட்டும் பொண்ணு
சிறுசலங்கை போடும் பொண்ணு - இன்னைக்கி
சிறுசலங்கை அறுப்பது
சிவனுடைய கட்டளையோ!
பாவாடை கட்டும் பொண்ணு

பாதரசம் போடும் பொண்ணு
பாதியில் அறுப்பது
பரமசிவன் கட்டளையோ! (கி.பா., ப.194)

சந்தையில் மாடு விற்பதுபோல் விலைபேசிப் பெண்ணுக்குத் திருமணம் செய்வது மனித இயல்பல்ல என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

மாடு வண்டி கட்டி
மாயவரம் போயெறங்கி
மாயவரம் சந்தையிலே
மலிஞ்சு வெலெ கூறினீங்க. (நா.பா., ப.7)

சாதி மதங்கள் என்று வேடமிட்ட இந்தச் சமூகத்தில் சாதியைக் கடந்து காதல் திருமணம் செய்துகொண்ட இரண்டு உள்ளங்களின் உணர்வுகள் பின்வரும் பாடலில் வெளிப்படுகின்றன.

பெண்: மழைக்கே அதிகாரி
மார்க்கமுள்ள சுக்கிரரே
வப்பாட்டி தேடப் போயி
வாடுதையா நம்ம தேசம்

ஆண்: வாடுனா வாடுதடி
வரப்பு வசங்குதடி
ஓடி வரவும் மாட்டேன்
தேவேந்திரப் பெண்ணைவிட்டு
சாதிப் பிரிவு தானா
சாத்திரமெல்லாம் ஒண்ணுதானே
மருவில்லா மாங்கனிய
மறக்க மனம் கூடுதில்ல. (நா. புற. பா. பக்.150-151)

விதவையாவதும் குழந்தைப் பேறின்றி இருப்பதும் மக்களுக்குள் இயல்பாக எதிர்பார்ப்பின்றி நிகழ்பவை. இவற்றையே பெரிய குற்றமாக நினைத்து அவர்களை வெறுப்பது மனித நேயமாகுமா என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

கும்பத்துப் பால் கொண்டு
கூவாத சேவல் கொண்டு
கோய நதி போனாலும்
கோய நதி பாப்பாரு
கொடுமை பெருத்த
கொடுமையா வாரா
கோயிலைச் சாத்திக்
கொக்கி ரெண்டும் போடுமென்பான்;

கொளத்துக்கு அந்தாண்ட
எங்கப்பன் வீட்டுக்
குதிரை வண்டி சத்தம் கேட்டு
கோவைக்காய் நாருரிப்பேன்
கூட்டவரச்சி பொறி பொறிப்பேன்
தங்கச் சம்பா நெல் குத்தித்
தயிர் சாதம் நான் சமைப்பேன்
மத்தங்கா புல்லறுத்து
மலையோரம் சாத்துனா
மலையோரம் போறவங்க
மலடு இன்னும் சொன்னாங்க. (த.நா.பா. ப.92)

குடும்ப நோக்கில் மனித நேயம்

குடும்பப் பிரச்சினைகள் பலவற்றிற்குக் குடும்பத்தினரின் மனித நேய உணர்வு குறைந்துவிடுவதே காரணமாக அமைகிறது. அந்த வகையில் மனைவி வைத்திருக்கும் நம்பிக்கைக்குக் கணவன் துரோகம் செய்வது மனித இயல்பல்ல என்பதை,

பச்சைப்பயறு போல ஏலேலம்மா ஏலம்
பத்தினியாள் நானிருந்தேன் ஏலேலம்மா ஏலம்
பத்தம் கெட்ட அத்த மகன் ஏலேலம்மா ஏலம்
பறசேரிய சுத்துராண்டி ஏலேலம்மா ஏலம்
உளுத்தப் பயறுபோல ஏலேலம்மா ஏலம்
உத்தமியாள் நானிருக்கேன் ஏலேலம்மா ஏலம்
உத்தங் கெட்ட அத்தை மகன் ஏலேலம்மா ஏலம்
ஊருஊராய்ச் சுத்துராண்டி ஏலேலம்மா ஏலம் (கள ஆய்வு)

என்னும் இப்பாடல் உணர்த்துகின்றது.

மகளுக்கு விருப்பமில்லாத இடத்தில் சில பெற்றோர்கள் திருமணம் செய்து வைக்கின்றனர். அவ்வாறு செய்வது மனித இயல்பல்ல என்பதை,

சுக்கு சுழண்டு வரும்
சொந்தக்கப்பல் பின்னே வரும் - என்னைச்
சொந்த கப்பல் ஏத்தாதே - ஒரு
சுழண்ட கப்பல் ஏத்தனீங்க;
பாக்கு சுழண்டுவரும்
பாத்தகப்பல் பின்னே வரும் - என்னை
பாத்த கப்பல் ஏத்தாதே - ஒரு
பாழும் கப்பல் ஏத்தனீங்க (கி.பா., ப.96)

என்னும் இப்பாடல் உணர்த்துகின்றது.

பிறருக்குத் தம்மால் உதவி செய்ய முடிகிறதோ இல்லையோ தீமையாவது செய்யாமல் இருக்கலாம். அதுவும் மனித இயல்பு.

நல்லது செய்தல் ஆற்றீராயினும்
அல்லது செய்த லோம்புமின்......... (புறம். 195)

எனும் புறநானூற்றுப் பாடலின்படி வாழ்வதே மனித இயல்பு என்பதை,

சந்தனப் புள்ளிநிறம் - நீங்க போயி
சாஞ்சிருக்கும் வேங்க மரம்
சாஞ்சிருந்த வேங்கையிலே
சத்தம் நடந்ததென்ன சண்டைகளும் ஆனதென்ன
சலுக்காரே என்தகப்பா!
சத்தத்தை வெலக்கிருங்க - நான் வாழ்ந்த
சாமியைப் பாத்துவார (நா.பு.பா. ப.135)

என்னும் இப்பாடல் உணர்த்துகிறது.

தனிமனித நோக்கில் மனித நேயம்

தனி மனிதனை மதித்து நடப்பதும் ஒருவருக்கொருவர் விட்டுக் கொடுப்பதும் உதவி செய்வதும் ஏமாற்றாமல் இருப்பதும் இதுபோன்ற உணர்வுகள்படி வாழ்வதே மனிதத் தன்மை என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன.

வீணாக மனைவியின் பேரில் சந்தேகப்படுவது கணவனின் இயல்பாக அமைகிறது. இது மனிதத் தன்மைக்கு ஏற்றதல்ல என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

ஆண்: வட்ட வட்டப் பாறையிலே - குட்டி
வலிய நெல்லு குத்தயிலே
ஆர்கொடுத்த சாயச்சீலை - பொண்ணே
ஆலவட்டம் போடுதடி

பெண்: ஆரும் கொடுக்கவில்லை
அவிசாரியாப் போகவில்லை
வன்பாடு பட்டு நானும் - பொன்னுசாமி
வாங்கினேன்டா சாயச்சீலை. (கி.பா., ப.82)

மனிதத் தன்மைகளின் உயிர்போன்றது ஒழுக்கம்தானே. ஒழுக்கம் கெட்டு அலைவது விலங்கு நிலையல்லவா!

ஒழுக்கம் விழுப்பம் தரலான் ஒழுக்கம்
உயிரினும் ஓம்பப் படும் (குறள் 141)

எனும் வள்ளுவர் குறள்படி ஒழுக்கத்தைச் சுட்டுகிறது கீழ்வரும் பாடல்.

காலையிலே பூத்த பூவு காட்டுமல்லிகை நானிருக்க
காடுசுத்தி அத்தைமகன் காடு காடாய்ச் சுத்தரானே!
உச்சியிலே பூத்தபூவு ஊசிமல்லிகை நானிருக்க
ஊருசுத்தி அத்தை மகன் ஊர்ஊராய்ச் சுத்தரானே!
உன்னோட நானும்கூடி உலகமெல்லாம் பேரெடுத்தேன்
போரடிச்ச களமும் போலப் பொங்குதடா என் மனசு
சாலையிலே கூட்டங்கூடிச்சாதி நயம் பேசையிலே
சாதிகெட்ட பையனாலே சபையிலே கையெடுத்தேன்.
(நா.பு.பா., ப.287)

ஒருவனுக்கு ஒருத்தி என்கிற மனித இயல்பில் தவறி நடக்கும் கணவனை நினைத்து ஒரு பெண் பாடும் பாடலில் அவனது மனித இயல்பற்ற தன்மையைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

சந்தனக் கும்பாவுல
சாதம் போட்டு உண்கையிலே
ஒங்கள நெனைக்கையிலே - நான்
உங்கறதும் சாதமில்லே ....
...

கடல பொறிகடல
கை நிறைய என்ன செய்ய
கண்ணுக்கு ஒசந்த கனி
ஒண்ணு தின்னா ஆகாதோ! (த.நா.பா., ப.445)

சில மனிதர்களின் நம்பிக்கைத் துரோகத்தால் சில பெண்கள் வாழ்விழந்து நிற்பது நியாயமானதா! இது மனித இயல்பாகுமா!

நல்ல தோர் வீணை செய்தே - அதை
நலங்கெடப் புழுதியில் எறிவதுண்டோ!
சொல்லடி சிவசக்தி - என்னைச்
சுடர்மிகு அறிவுடன் படைத்து விட்டாய்!
வல்லமை தாராயோ - இந்த
மாநிலம் பயனுற வாழ்வதற்கே?
சொல்லடி சிவசக்தி - நிலச்
சுமையென வாழ்ந்திடப் புரிகுவையோ! (பாரதியார் கவிதை)

எனும் பாரதியின் பாடல்போன்று வாழ்வை அழிப்பது மனித இயல்பாகுமா என்கிற கேள்வியைக் கீழ்வரும் பாடல் எழுப்புகின்றது.

சாஞ்ச நடையழகா!
சைக்கிள் ஓட்டும் சாமி!

ஒய்யாரச் சேக்குகளாம்
ஓலையுதில்ல சைக்கிளிலே
வட்டமிடும் பொட்டுகளாம்
வாசமிடும் சோப்புகளாம்
சாமி சிராப்புகளாம்
சாயந்திரம் நான் மடிப்பேன்

....

எலுமிச்சம் போல
இருபேரும் ஒரு வயது
சரியாக இருப்ப மின்னு
சத்தியமும் கூறினமே!
அரக்கு லேஞ்சுக் காரா நீ
பறக்கவிட்ட சண்டாளா!
மறக்கலைண்ணு சொல்லி
வலக்கை போட்டு தாடா!
மீனாட்சி கோயிலுல
முன்னம் ஒரு கம்பம் உண்டு
கம்பத்தைத் தொட்டுத்தந்தா
களங்கம் இல்லே உன் மேலே (த.நா.பா., ப.146)

ஒரு பெண் மற்றொரு பெண்ணிற்குத் தெரிந்தே துரோகம் செய்து அவள் வாழ்க்கையைப் பாழாக்குவது மனித நிலையாகுமா! என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

மதுரைக்குப் போகாதீங்க
மாங்கா தேங்கா வாங்காதீங்க

....

குதிரை வாலிக் கருதுபோல
குறிச்ச பொண்ணு நானிருக்கேன்
கூறுகெட்ட அத்தை மகன்
குறத்தியோட சகவாசம்
முளகாப் பழம் போல
முத்தத்துல வந்து நிக்கேன்
மூதேவி அத்தை மகன்
முண்டச்சியிடம் சகவாசம்
பதினெட்டுப் பணியாரம்
மதிலெட்டிப் கொடுத்தாலும்
இரவலடி என் புருஷன்
எனக்குத்தான் சொந்தமடி!

அத்தாப்பு வீடு கட்டி
அதுல ரெண்டு சன்னல் வச்சி
எட்டி எட்டிப் பார்த்தாலும்
என் புருஷன் தானேடி!
குதிரை வாலின் கருது போல
குறிச்சப் பொண்ணு நானிருக்கேன்
சரவட்டைக் கருக்காக
சாமவழிப் போகலாமா! (த.நா.பா., பக். 167 - 168)

முடிவுரை

இவ்வாறு உணர்வுகளின் ஊற்றாக வெளிப்படும் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் சமூக நிலையிலும் குடும்ப நிலையிலும் தனி மனித நிலையிலும் மனித இயல்புகள் எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்பதை உட்பொருளாகக் கொண்டு கேள்வி நிலையாக மனித நேயத்தை வெளிப்படுத்தி, கேட்கின்ற மக்களை உணரச்செய்கின்றன.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. சரசுவதி, வி., **தமிழ் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் சமூக ஒப்பாய்வு**, மதுரை, 1982.
2. சுதாகர், ம.வி., **பல்கலை நோக்கில் பாரதி**, சென்னை, 1982.
3. சுந்தரம், மெ., **நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்**, சென்னை, 1981.
4. பெரியண்ணன், கோ., **கிராமியப் பாடல்கள்**, சென்னை, 1982.
5. ராஜகோபால், பா., **தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள்**, சென்னை, 1975.
6. வானமாமலை, நா., **தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள்**, மன்றம் பதிப்பு, சென்னை, 1991.
7. திருக்குறள், **வீ. முனுசாமி உரை**, சென்னை, 1989.
8. பாரதியார் கவிதைகள், சென்னை, 1981.

சங்க இலக்கியத்தில் தமிழர் பண்பாடு

ச. சாம்பசிவனார்

முன்னுரை

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு சங்க இலக்கியம் எனப்படும். இச் சங்க இலக்கியத்தில், தமிழர் பண்பாடுகள் பலவற்றைக் காண முடிகின்றன. அவற்றுள், எட்டுத்தொகையில், குறிப்பாக அக இலக்கியங்களான நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, கலித்தொகை, அகநானூறு என்னும் ஐந்து நூல்களினின்றும் அறியலாகும் தமிழர் பண்பாடுகள் பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்வதே இக் கட்டுரையின் நோக்கம்.

எட்டுத்தொகை

நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், கலித்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு என்பன எட்டுத்தொகை நூல்கள். இவற்றுள் **அகம்** அல்லது **அகத்திணை** பற்றி உரைப்பன ஐந்தாகும். ஒவ்வொன்றும் முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை என்னும் ஐந்திணை ஒழுக்க அடிப்படை கொண்டது. ஒவ்வொரு நூலும் கடவுள் வாழ்த்தோடு தொடங்குவது. இப்பாடல் நீங்கலாக, நற்றிணை - 400, குறுந்தொகை - 401, ஐங்குறுநூறு - 500, கலித்தொகை - 149, அகநானூறு - 400 பாடல்கள் கொண்டன. இவற்றுள் அகநானூறு மட்டும் 3 உட்பிரிவுகள் உடையது. அவை: களிற்றியானை நிரை, மணிமிடை பவளம், நித்திலக்கோவை. இவ்வகப்பொருள் பாடல்களைப் பாடியோர் பலர். இவை பல்வேறு காலங்களில் பல்வேறு அமயங்களில் பாடப்பட்டவை; பின்னால் அறிஞர்களால் தொகுக்கப்பெற்றவை.[1]

பண்பாடு - விளக்கம்

பண்பு என்ற சொல்லினடியாகப் பிறந்தவை : பண்படு - பண்படுதல்- பண்படுத்தல் - பண்பாடு - பண்புடைமை எனலாம். பண்பு என்பதற்குக் குணம், தகுதி, விதம் எனப் பலபொருள் உண்டு. பண்படுதல் என்பதற்குச் சீர்படுதல் என்றும்: பண்படுத்தல் என்பதற்குச் சீர்படுத்துதல் என்றும் பொருள்.[2] பண்பினால், பாடறிந்து ஒழுகுதலைப் பண்பாடு எனலாம்.

> **பண்பெனப் படுவது பாடறிந்து ஒழுகல்** (நெய்தற்கலி 16:7)
>
> **பயனும் பண்பும் பாடறிந்து ஒழுகல்** (நற்றிணை 160:2)

எனவரும் சங்க இலக்கியத் தொடர்களால் இதனை அறியலாம். "பிறரது இயல்பறிந்து நடத்தல் 'பண்பு' ஆகும்" எனப் பொருள் கொள்ளலாம்.

திருக்குறளில் வரும் 'பண்புடைமை' என்பதற்குப் பரிமேலழகர், ''பெருமை சான்றாண்மைகளில் தாம் வழுவாதுநின்றே எல்லா இயல்புகளும் அறிந்து ஒத்து ஒழுகுதல்'' என்று விளக்கம் தருவர்.[3]

பண்பட்ட நிலத்தில் நல்ல விளைபொருள் உண்டாகும்; அதுபோலப் பண்பட்ட உள்ளத்தில் நல்ல எண்ணங்களும், நற்செயல்களும் உருவாகும். ''பெரும்பாலும் சிறந்த வாழ்க்கைக்கு அடிப்படையாக அமைகின்ற உள்ளப்பாங்கின் வெளிப்பாட்டையே 'பண்பாடு' என்கிறோம்'' எனத் தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் கூறுவது இவண் எண்ணத்தகும்.[4]

> **ஓரினத்தின் பண்பாடு, அதன் இலக்கியம், நடையுடை, மொழி, கலைகள், குறிக்கோள், சமயக்கொள்கை, சமயப்பொறை, அரசியல் கொள்கை, அரசியல் வரலாறு, சமுதாய நிலை, பெண்கள் நிலை, அறிவியற் சிறப்பு, கல்விநிலையங்கள் மூலமே விளக்கமுறுகின்றது**[5]

என்ற விளக்கமும் ஈண்டுக் குறிக்கத்தகும்.

பண்பாடு என்பதற்கு இணையாக ஆங்கிலத்தில் Culture எனும் சொல்லைக் குறிப்பர். இதுகுறித்த விளக்கங்கள் பலவாகும் :

> **பண்பாடு என்பது, நோக்கங்களும் கருத்துக்களும் ஒரு தலைமுறையினரிடமிருந்து அடுத்த தலைமுறை யினருக்கு வருபவை.**[6]

> **எண்ணங்கள், உணர்வுகள், மதிப்பீடுகள், குறிக்கோள்கள், செயல்முறைகள், இயல்புகள், முதலான பல்வேறு எண்ணற்ற தன்மைகளை உள்ளடக்கியது பண்பாடு ஆகும்.**[7]

> **நம்மைப் பற்றி அனைத்தையும் அறியும் வகையில், முழுமையான அல்லது குறைவில்லாத பின்தொடர்ச்சியே 'பண்பாடு' ஆகும்.**[8]

> **பண்பாடு என்பது, மனிதன் சமுதாயத்தில் ஓர் உறுப்பினன் என்ற நிலைமையில், அறிவு நம்பிக்கை அற வாழ்க்கை சட்டம் வழக்கங்கள் முதலியனபற்றிப் பெற்ற ஒருவித வாழ்க்கைமுறையாகும்.**[9]

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து பண்பாடு என்பதற்குப் பின்வரும் விளக்கங்களைக் கூறலாம் :-(1) ஒரு சமுதாயத்தில் வழிவழியாகத் தொடர்ந்து வருவது; (2) நிறைந்த குணங்களினின்றும் வழுவாமல், பிறரின் இயல்புகளும் அறிந்து ஒழுகுவது; (3) சிறந்த உள்ளப் பாங்கின் வெளிப்பாடு; (4) ஒரு சமுதாயத்தின் வரலாற்றை ஏனையோரும் அறியத் துணைபுரிவது,

சுருங்கக்கூறின், விலங்கினின்றும் மக்களைப் பிரித்துக் காட்டுவது, 'பண்பாடு' எனலாம். இப்பண்பாடு, காலத்திற்குக் காலம், நாட்டுக்கு நாடு, இனத்திற்கு இனம் வேறுபடலாம்.

அக இலக்கியம் காட்டும் தமிழர் பண்பாடு

மேற்கூறியவற்றின் அடிப்படையில், எட்டுத்தொகை நூல்களில் இடம்பெற்றுள்ள நற்றிணை முதலான அக இலக்கியங்களில் காணத்தகும் தமிழர் பண்பாடுகள் சில இவண் எடுத்து மொழியப்படுகின்றன.

அக மாந்தர் பண்பு

தமிழ் இலக்கியம் அகம், புறம் என்னும் இருவகைப்படும். இவற்றுள், அகம், களவு என்றும் கற்பு என்றும் இருபெரும் பிரிவாகப் பேசப்படும். இவற்றிற்கான விரிவான இலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியர் தம் பொருளதிகாரத்தே எடுத்து மொழிகின்றார். அவர், **களவு** நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுவதற்கு உரியவர் இவரிவர் என்றும்; **கற்பு** நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுவதற்கு உரியவர் இவரிவர் என்றும் தம் செய்யுளியலில் (181, 182) கூறுகின்றார். சங்க இலக்கிய அகப்பாடல்கள் அனைத்துமே இவ்விலக்கணத்திற்கு ஏற்ப அமைந்தவை.

அக இலக்கியத்தில் சிறப்பாகப் பேசப்படுவோர் அக மாந்தர் எனப்படுவோர். தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய், கண்டோர் (சான்றோர்) முதலானோர் இப்பட்டியலில் அடங்குவர். இவ் அகமாந்தர் கூறும் கூற்றுக்களிலிருந்தே இவர்களின் பண்பாட்டை அறியமுடிகின்றது.

பெருமையும் உரனும் ஆடூஉ மேன (தொல். களவு. 7)

எனத் தலைவனின் பண்பைத் தொல்காப்பியர் சுட்டுவார். "சென்ற இடத்தாற் செலவிடாது தீது ஒரீஇ, நன்றின்பால் உய்ப்பதாகிய" அறிவும், பழிபாவங்கட்கு அஞ்சுதலாகிய பெருமையும் உடையவனாகத் தலைவன் திகழ்வான்.

"பிரிவு அறுவகைப்படும்" என்பார் தொல்காப்பியர் (அகத். 27-37). அவற்றுள் 'பகைவயிற் பிரிதல்' என்பதும் ஒன்று. பகைவயிற்பிரியக் கருதிய தலைவன் ஒருவன், இளவேனிற் காலத்தே திரும்பி வருவதாகத் தன் காதல் மனையாளிடம் கூறிச் சென்றவன், வாராமை கண்டு, அவள் தனிமைத் துன்பத்தால் புலம்பலானாள். அவனோ, சொன்னசொல் சிறிதும் தவறாத வாய்மையாளன்; தன் மனைவி வருந்துவாளே என்று ஒவ்வொரு நாளும் எண்ணிக் கொண்டிருப்பவன். அதனால் எப்படியும் வந்துவிடுவான் என்கின்றாள் தோழி அப்படிச் சொல்லிக் கொண்டிருக்கும்போதே அவனும் வந்துவிட்டான். இதனைப் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ,

. . . . வருந்துவள் இவள் என
நாள்வரை நிறுத்துத் தாம்சொல்லிய பொய்யன்றி..... புகுதந்தார்
(பாலைக்கலி, 30: 22-24)

என்று கூறுவார். குதிரையைக் கூடத் தாற்றுக் கோலால் குத்துதல் தவறு என்று கருதி, அவ்வாறு செய்யாத உயர் பண்பினன் தலைவன்.

கடுமா கடவுறூஉம் கோல்போல் எனைத்தும்
கொடுமை இலையாவது. . . (குறிஞ்சிக் கலி, 14: 19-20)

என்ற பகுதி இதனை உணர்த்தும்.

ஈத்துவக்கும் இன்பம் உடையர் பண்டைத் தமிழர் எனும் கருத்துப் பல்வேறு இடங்களில் சொல்லப்பெறுகின்றது. அறம், பொருள், இன்பம் எனும் இம் மூன்றில், "நடுவணது எய்த இருதலையும் எய்தும்" ஆதலின், இல்வாழ்வுக்குப் பொருள் மிகமிக இன்றியமையாதது. இப்பொருளின் பெருமை குறித்துத் தொல்காப்பியர் மிக அருமையாகப் பேசுவார் (அகத். 44: 7-11). வள்ளுவரும் "செய்க பொருளை" என அதன் சிறப்புரைத்தார் (759). எனவே இல்வாழ்வுக்குப் பொருள் இன்றியமையாதது. அப்பொருளும், முன்னோர் தேடிவைத்ததாக இல்லாமல், தாமே அரிதின் முயன்று தேடியதாகவும் இருக்கவேண்டும் என்று கருதினர். அவ்வாறு தேடிய பொருளைக் கொண்டு, அருளியோர்க்கு அளித்தல் வேண்டும்; பகைவென்று பேணாரைத் தெறுதல் வேண்டும்; காதல் புணர்ச்சியும் பெறுதல் வேண்டும் என்னும் எண்ணம் கொண்டவராய்ப் பண்டைத் தமிழர் வாழ்ந்தனர் என்பதைப் பின்வரும் கலித்தொகை கூறும்.

அரிதாய அறனெய்தி அருளியோர்க் களித்தலும்
பெரிதாய பகைவென்று பேணாரைத் தெறுதலும்
புரிவமர் காதலிற் புணர்ச்சியும் தரும் (பாலைக்கலி. 10: 1-3)

இக்கருத்தினாலே தான் தலைவனும் பொருள்தேடச் சென்றான் என்கின்றார் புலவர். இதனையே குறுந்தொகையும்,

ஈதலும் துய்த்தலும் இல்லோர்க்கு இல் (63: 1)

என்கின்றது. தம்பால் வந்தோர்க்கு ஒன்றினைக் கொடாது, எத்துணைச் செல்வம் ஈட்டினும் அது பயனற்றது என்றும் கருதினர்.

இரந்தோர்க்கு ஈயாது ஈட்டியான் பொருள்போல் (அகம். 276:13)

இடனின்றி இரந்தோர்க்கு ஒன்று ஈயாமை இழிவு
(பாலைக்கலி, 1:19)

எனவரும் அடிகள் சான்று. துன்பந் தாங்காமல் தம்பால் வந்து ஒருவர் இரந்து கேட்டபோது, மனமுவந்து கொடுத்து, அதன்பின் அப் பொருளையே

தமக்குத் திரும்பத் தருமாறு கேட்டல் அறமன்று என்றும் கருதினர் (குறுந். 349: 5-7).

தம் முன்னோர் தேடிவைத்த பொருளைக்கொண்டு வாழ்வு நடாத்துவது இழிவு என்று கருதிய தமிழர், தாமே பொருளீட்டி, அப் பொருளாலேயே வீடும் கட்டி, அந்த வீட்டில் இருந்துகொண்டு பிறர்க்குப் பகுத்துண்ணும் வாழ்க்கையைவிட மேலானது வேறொன்றுமில்லை என்றும் கருதினர். இதனை வெண்பூதன் என்ற புலவர், "தம்மில் தமது உண்டனன்" (குறுந். 83:3) என்கின்றார். வள்ளுவரும், "தம்மில் இருந்து தமதுபாத்து" (திருக். 1107) என்பர். திருமணம் செய்யக் கருதும் தலைவனாக இருந்தாலும், பொருளீட்டி, அதனைக் கொண்டே மணவினை நிகழ்த்த எண்ணுவான் என்பதனை "வரைவிடை வைத்துப் பொருள்வயிற் பிரிதல்" என்னும் அகப்பொருள் துறைகொண்டு அறியலாம். தம் முன்னோர் தேடிவைத்த பொருளைப் பெரிது எனக்கொண்டு அதனைச் செலவழிப்போரைத் தமிழ்ச் சமுதாயம் மதிப்பதில்லை என்பதை,

உள்ளது சிதைப்போர் உளர்எனப் படாஅர் (குறுந். 283:1)

என்பதனால் அறியலாம்.

அக மாந்தருள் முதன்மைபெற்றுத் திகழும் தலைவியின் பண்புநலன்களாகத் தொல்காப்பியர் பலபட விரித்துரைப்பர்.

கற்பும் காமமும் நற்பால் ஒழுக்கமும்
மெல்லியற் பொறையும் நிறையும் வல்லிதின்
விருந்துபுறந் தருதலும் சுற்றம் ஓம்பலும்
பிறவும் அன்ன கிழவோள் மாண்புகள்
உயிரினும் சிறந்தன்று நாணே! நாணினும்
செயிர்தீர் காட்சிக் கற்புச் சிறந்தன்று (கற்பு. 11, களவு. 23:1-2)

என்பன அவர் கூறுவன. சங்ககாலத் தலைவியிடம் இத்தகு பண்புகள் மிளிர்வதைக் காணலாம்.

களவொழுக்கத்தையே விரும்பிவரும் தலைவனிடம் விரைவில் மணவினை மேற்கொள்க என்றுகூடச் சொல்லமுடியாத தலைவி ஒருத்தி, அவன் சிறைப்புறத்தானாகத் தோழிக்குச் சொல்வதாக வரும் நற்றிணைப் பாடல் ஒன்றில்,

காமம் செப்பல் ஆண்மகற்கு அமையும்
யானே, பெண்மை தட்ப நுண்ணிதின் தாங்கி (94: 2-3)

என வரும் குறிப்பு எண்ணத்தக்கது. "தான் கொண்ட காமநோயை எடுத்துச்சொல்லி, அதற்கு ஒரு வழியைக் கண்டறிதல் ஆண்மகனுக்குப் பொருந்தும். ஆனால், என்னிடத்துப் பண்பு தடுத்தலினால், யான் கொண்ட

இக்காமநோயினை வெளிப்படுத்தாவாறு தாங்கிக் கொண்டு துயர் உறுகின்றேன்" என்று அவள் கூறுவது பண்பின் உயர்வைக்காட்டும்.

புன்னை மரத்தைக்கூடத் தன் உடன்பிறந்த தங்கையாகக் கருதுமளவுக்குத் தமிழ்ப் பெண்டிரின் பண்பு மேலோங்கிநின்றது.

சிறுபருவத்தே உடன்பயின்ற தோழியரோடு, வெண்மணலில் புன்னைக் காய்களை அழுத்தி விளையாடினாள் ஒருத்தி. அவற்றுள் ஒன்று மண்ணிற் புதையுண்டு, பின்னர் முளைவிட்டுத் தோன்றியது. அதற்கு நெய்கலந்த பாலினை ஊற்றி இனிது வளர்த்தாள். அதுவும் பெரிய மரமாக வளர்ந்தது. அவளின் அன்னை, நீ வளர்த்த இப்புன்னைமரம், உனக்குத் தங்கையாகக் கருதத் தகுவது என்று கூறினள்.

இப்புன்னை மரத்து நிழலில் தன் தலைவனுடன் கலந்து உறவாட நாணினாள் அவள். இது என் தங்கை. அவள்முன், உன்னோடு நகைத்து விளையாட எனக்கு நாணமாக உள்ளது என்கிறாள் எனின் அவளின் பண்பு எத்தகையது என எண்ணி வியக்கவேண்டியுள்ளது.

விளையாடு ஆயமொடு வெண்மணல் அழுத்தி. . .
நும்மினும் சிறந்தது நுவ்வைஆகும் என்று . . .
அன்னை கூறினள் புன்னையது நலனே
அம்ம நாணுதும் நும்மொடு நகையே (172: 1-6)

என்பது நற்றிணைப் பாட்டு.

அனைவர் முன்னிலையிலும் காதலர்கள் களியாட்டமாடும் இக்காலத்திற்கும், ஒரு புன்னைமரத்தையே தங்கையாகக் கருதி நாணங்கொள்ளும் அக்காலத் தமிழர்ப் பண்பாட்டிற்கும் உளதாய வேறுபாடு இதனாற் புலனாகும். இத்தகைய உயர்ந்த நாகரிகப் பண்பை உலகில் வேறெங்கும் காண்டல் அரிது.

தலைவி, அளவுகடந்து பேசாத பண்பினள்; சுருங்கச் சொல்லுபவள்; அதிலுங்கூட இனிமை தவழும் என்கிறது குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்று (70:4).

இவ் அகவாழ்வில் சிறப்பிடம் பெறுவது **அறத்தொடு நிலை.** ஈண்டு, 'அறம்' என்பது களவுக்கும் கற்புக்கும் பொருந்துவதான ஓர் சொல். களவு வாழ்க்கையினின்றும் கற்பு வாழ்க்கைக்கு மாறும் ஒருநிலையே இது. இதில் சில படிமுறைகள் உண்டு. தலைவியானவள் தோழிக்கு அறத்தொடு நிற்பாள்; தோழி, பின்னர்ச் செவிலிக்கு; செவிலி, பின்னர் நற்றாய்க்கு; நற்றாய், பின்னர்த் தந்தை தமையன்மார்க்கு என இவ்வாறு செல்லும். ஒரு தலைவியானவள் எடுத்த எடுப்பிலேயே தன் காதல் ஒழுக்கத்தைத் தன் தாய்க்கோ, தந்தைக்கோ உரைத்தல் நாகரிகப் பண்பாகாது என்று பண்டைத் தமிழர்

கருதினர். குறுந்தொகையில் ஓர் அழகான பாட்டு: "அகவன் மகளே அகவன் மகளே" என்பது (23: 1, 4-5). தன் மகளின் வேறுபாடு கண்ட செவிலி முதலானோர் கட்டுவிச்சியை அழைத்துக் கட்டுப்பார்க்கின்றனர். அப்போது அவள் பல மலைகளையும் பாடுகின்றாள். அவற்றில், தலைவனின் மலையைப் பற்றிப் பாடும்போது. "இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர் நன்னெடுங்குன்றம் பாடிய பாட்டே" என்று தோழி கூறுவாள். "அவர்" என்னும் சொல்லைக்கொண்டு உண்மை அறிந்துகொள்வர். இஃது எத்தகைய நயத்தக்க நாகரிகப் பண்பு!.

வேறுவழியில்லாத நிலை வந்தால், தன் தலைவனுடன் தலைவி உடன்போக்கு மேற்கொள்வாள். இக்காலத்தே "ஓடிப் போனவர்கள்" என்று இழிவாகப் பேசுவதைக்காணலாம். பண்டைத் தமிழர்கள் இதனை **உடன்போக்கு** என்னும் அழகு தமிழ்ச்சொல்லால் குறித்தனர். அவ்வாறு உடன் போக்கு மேற்கொண்ட தன் மகளைத் தேடிச்செல்வாள் செவிலித்தாய் (தொல். அகத். 40). நற்றாய் தேடிச்செல்வது தமிழ்ப் பண்பன்று!

உடன்போக்குச் செல்லும் அத் தலைமக்களை எதிரே வரும் சான்றோர் (தொல்காப்பியர் இவர்களைக் 'கண்டோர்' என்பர் (தொல். அகத். 40), அவர்கள்பால் கழிவிரக்கம் கொண்டு "யார்கொல் வளியர்காமே!" (குறுந். 381:3; 7: 2-3) என்பர்: "விரைவில் ஊருக்குச் செல்க!" என்றெல்லாம் கூறுவர்.

எதிரே தேடிவரும் செவிலியிடம், "வரும்வழியில் அவர்களைக் கண்டோம். அன்னையே! நீ, உன் வீடுநோக்கித் திரும்பிச் செல்க" என்று கூறுவோர், வாழ்வியல் உண்மைகளையும் அவளுக்கு எடுத்துக்கூறுவர். "சந்தனம் மலையில் பிறந்தாலும், அதனாற் பயன்பெறுவோர் அதனைப் பூசிக்கொள்பவரே; முத்து, நீரினுள் பிறந்தாலும் அதனாற் பயன்பெறுவோர் அதனை அணிந்துகொள்பவரே; இசை, யாழிலே தோன்றினும் அதனாற் பயன்பெறுவோர் அவ் இசையை நுகர்வோரே/ அவைபோல உன்மகளும் அத்தகையவளே. சிறந்த கற்புடைய நின்மகள் கொண்ட முடிபு அறநெறி தவறாத நெறியாகும்!" (பாலைக்கலி, 8:12-17) என்பது அவர்கள் கூற்று.

உடன்போக்குச்செல்லும் இத் தலைமக்கள் ஆங்காங்கே இளைப்பாறிச் செல்லுதலும் உண்டு. பசுமையான நெல்லிக் காய்களை இருவரும் சேர்ந்து தின்றுகொண்டு, பெரிய மராமரத்து நிழலில் வீற்றிருக்கும் காட்சியினையும் சான்றோர் கண்டு மகிழ்வர் (ஐங்குறு. 381:3).

இவ்வாறு உடன்போக்குச்செல்லும் தலைமக்கள், தலைவனின் ஊரில் பல்லோர் அறிய. மணமுடித்துக்கொள்வர். இதனைத் தொல்காப்பியர்,

கொடுப்போர் இன்றியும் கரணம் உண்டே
புணர்ந்துடன் போகிய காலை யான (கற்பு. 2)

என்று குறிப்பார்.

தலைமகளின் இல்லற வாழ்க்கையை நேரிற் கண்டு மகிழ்ந்து அதனை நற்றாய் முதலானோர்க்குச் சொல்லி மகிழ்வாள் செவிலி. கணவன் வீடு வறுமை நிலையிலிருந்தாலுங்கூட அதனைப் பொருட்படுத்தாத பண்பினளாகத் தலைவி விளங்குவாள். தந்தை கொடுத்தனுப்பும் பொருளைக்கூடப் பெறமாட்டாள்; வேளாவேளைக்கு உண்பதில்லை; ஒருவேளை உணவைக்கூடத் தியாகம் செய்துவிடுவாள். "இத்தகைய அறிவையும் ஒழுக்கத்தையும் இவள் எவ்வாறு கற்றுக்கொண்டாள்?" எனச் செவிலி வியந்து பேசுகின்றாள்.

அறிவும் ஒழுக்கமும் யாண்டுணர்ந் தனள்கொல் (நற். 110:9)

என்பது அவள் கூற்று.

செல்வச் செழிப்பான வீட்டில் பிறந்தவள்தான். தந்தை வீட்டிலே வேலையாட்கள் பலர் உண்டு. அத்தகைய நிலை காதற்கணவன் வீட்டில் இல்லை. அதற்காக வருந்துபவள் இல்லை அவள். தன் கணவன் மகிழ்ச்சியாக உணவுகொள்ளவேண்டும் என்பதிலே தான் அவளுக்கு ஆர்வம். எனவே கட்டித் தயிரைப் பிசைந்தாள்; காந்தள் மலர்போன்ற தன் மெல்லிய விரல்களால் அதனைத் துழாவித் தாளிதம் செய்தாள்; குவளை மலர்போன்ற கண்களில் புகை படிந்தது; நெற்றியில் வியர்வைத் துளிகள்; அழுக்குப் படிந்த சேலையில் துடைத்துக் கொண்டாள்; உணவு ஆக்கினாள்; கணவன் வந்தான்; தன் கையாலேயே அவனுக்குப் படைத்தாள். அவனோ "இனிது இனிது" என்று சொல்லி உண்டான். அப்போது அவளின் முகம் முன்னிலும் பன்மடங்கு மகிழ்ச்சிகொண்டது. இவ் அரிய காட்சியைக் குறுந்தொகை சித்திரிக்கின்றது (167).

தலைவன், பொருள்வயிற் பிரிதல் உண்டு; வேந்தற்கு உற்றுழி உதவற் பொருட்டும் பிரிந்துபோதல் உண்டு. அவ்வாறு அவன் பிரியக் கருதிப் புறப்படும்போது, துணைவி கண்கலங்குதல் இயல்பேயாம். ஆனால் கண்கலங்குதல் நன்னிமித்தம் ஆகாது; வரும் கண்ணீரைத் தடுத்து நிறுத்தலும் ஒல்லாது. எனவே அவள் ஆற்றாமை மீதூரக் கலங்கிய கண்களைத் தன் கணவனுக்குத் தெரியாமல் இருக்க, கூந்தலிடைத் தன் முகத்தை மறைத்துக் கொள்வாள். உயர்ந்த பண்பன்றோ இது?

நெய்தல் உண்கண் பைதல் கூரப்
பின்னிருங் கூந்தலின் மறையினள் (113: 7-8)

என்கிறது நற்றிணை. அவ்வாறு அவன் பிரிந்துசென்ற காலத்தில், தலைவி, தன் கூந்தலைக்கூடப் பின்னி முடிக்காமலும், மலர் சூடாமலும் தனித்துத் துயருறுவாள். அவன் திரும்பிவந்த பின்பே தலைமுடிப்பாள், மலர் சூடுவாள் (நற்றி. 42: 8-9). பிரிந்துவாடும் தலைவிக்கு மாலையும் இரவும் கொடுமையான பொழுதுகளாகும். எனினும் மனைக்குப் பெருமை சேர்க்கும் விளக்கு ஏற்றத் தவறுவதில்லை (நற். 3:9).

குறித்த காலத்து அவன் வாராது போயினும், புறத்தொழுக்கம் ஒழுகிய போதும் தலைவி ஊடல் கொள்வது இயல்பு. அவ் ஊடலைத் தணிவிக்கத் தலைவன் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகள் பலனளிக்காமற் போகும். அத்தகு நேரத்தில் விருந்தினர் வந்தால் தலைவன் மகிழ்வான்.

இல்லறத்தின் சிறந்த கடமைகளில் ஒன்று விருந்தோம்பல். கணவன் இல்லாதபோது மனைவி விருந்துபேணுதல் இல்லை. இதனைத் தான் கம்பநாடரும், அசோகவனத்தில் சீதை தனித்திருந்தபோது "விருந்து வந்தபோது என்னுறுமோ என்று விம்மும்" என்றார். அஃதாவது, கணவன் இல்லாதபோது எப்படி மனைவி விருந்துபடைக்க இயலாதோ அதேபோல் மனைவி இல்லாதபோதும் கணவனால் விருந்து படைக்க முடியாது என்பதாம்.

நற்றிணையில் வரும் தலைவி ஒருத்தி ஊடல்கொண்டாள்; தலைவன் தவித்தான்; திடுமென விருந்து வந்தது. தன் ஊடலைப் புறத்தார்க்குக் காட்டிக்கொள்வது தமிழ்ப்பெண்டிர் பண்பன்று. ஆதலின் விருந்தினர்க்கு வேண்டிய உணவை ஆயத்தம் செய்தாள்; தன் மோதிரக் கையால் பின்புறமுள்ள வாழையிலையைக் கொய்தாள்; சமையலறையிலேயே நீண்டநேரம் இருந்தாள், தன் கணவனைக் காணக்கூடாதென்று! ஆனால் விருந்து படைத்தாகவேண்டுமே. விருந்தினரை அழைத்தாள்; அவர்களும் அமர்ந்தனர். அவர்களோடு கணவனும் சேர்ந்து அமர்ந்துகொண்டான். என்செய்வாள் அவள்? அவனுக்கும் சேர்த்து உணவு படைக்கும்போது தன்னையும் அறியாமலே புன்முறுவல் பூத்தாள். ஊடலும் தணிந்தது!

சிறுமுள் எயிறு தோன்ற
முறுவல் கொண்ட முகம் காண்கும்மே (120: 11-12)

என்கிறது நற்றிணை.

பிற பண்புகள்

புறத்திணையில், ஆநிரை கவர்தல் **வெட்சி** எனப்படும்; கவர்ந்த ஆநிரையை மீட்டுக் கொணர்தல் **கரந்தை** எனப்படும் (தொல். புறத். 2, 5). அகத்திணைப் பாடல்களில் புறத்திணை மாந்தர் பெயர்களைச் சுட்டக் கூடாது என்பது தொல்காப்பிய விதி (அகத். 57). எனவே பாடும் புலவர்கள், நேரடியாகக் கூறாமல், உவமை வாயிலாக உணர்த்திவிடுவர். அந்த முறையில் இவ் அகப்பொருட் பாடல்களிலும் புறத்திணை பற்றிய செய்திகள் இடம்பெற்றுவிடுகின்றன.

பகைநாட்டில் நுழைந்து ஆங்குள்ள ஆநிரைகளைக் கவர்ந்து சென்றனர் வெட்சி வீரர்கள். உண்மையறிந்த மாற்றாராகிய கரந்தை வீரர்கள், அவற்றை மீட்கச் சென்றனர். நீண்ட தொலைவு காரணமாகத் தாய்ப் பசுக்களுடன் நடக்க முடியாமல் ஆங்காங்கே தங்கிவிட்ட **கன்றுகள், கண்ணீர்** சிந்தும். ஆனிரைகளை மீட்கச்செல்லும் கரந்தை **வீரர்கள்,**

அக்கன்றுகளைக் கண்டு, கடைக்கண்களினின்று ஒழுகும் கண்ணீரைத் தம்கைகளால் துடைத்து அவற்றின் துயர்போக்குவர்.

நாள்ஆ உய்த்த நாமவெஞ் சுரத்து
நடைமெலிந்து ஒழிந்த சேட்படர் கன்றின்
கடைமணி உகுநீர் துடைத்த ஆடவர் (131: 7-9)

என்னும் அகநானூற்று அடிகள்கொண்டு இதனை அறியலாம்.

காட்டுப் பசுவின் கன்று ஒன்று, எப்படியோ தன் இனத்தினின்றும் பிரிந்துவிட்டது; காட்டிடத்தே உள்ள சிற்றூர்க்கு வந்த ஆங்குள்ளோரிடம் அகப்பட்டுக்கொண்டது. ஆனால் அவ்வூரில் உள்ள இளமகளிரோ அதனைக் கண்ணிலும் மேலாகப் பாதுகாத்தனர். எனவே அக்கன்றும் அவர்களோடு ஒன்றாய்க் கலந்துவிட்டது (குறுந். 322: 1-4).

வெளியன் வேண்மான் ஆஅய் எயினன் என்றொரு வள்ளல் இருந்தான். நள்ளிரவு என்றாலும் அவனது குன்றினைப் பாடி வந்தால், அவர்க்கு யானைகளைப் பரிசில்களாக வழங்கும் வள்ளல்; அனைத்து உயிர்களிடத்தும் அருள்பொழியும் பண்பாளன். அத்தகையான், மிஞிலி என்பானொடு பாழிப் பறந்தலை என்ற இடத்தில் செய்த போரில், புண்பட்டு மாண்டுபோனான். அப்போது பகலவனின் கதிர்கள் அவனது அரிய உடம்பிற் படாவண்ணம் அவனால் போற்றப்பட்ட பறவைகள் அனைத்தும் ஒன்றுகூடித் தம் சிறகுகளால் பந்தலிட்டு நிழல் செய்து காத்தன.

வெளியன் வேண்மான் ஆஅய் எயினன்
. . . . மிஞிலியொடு . . . . .
ஒள்வாள் மயங்கு அமர் வீழ்ந்தெனப், புள்ஒருங்கு
அங்கண் விசும்பின் விளங்கு ஞாயிற்று
ஒண்கதிர் தெறாமை சிறகரிற் கோலி
நிழல்செய்து. . . . . . (அகம். 208: 5-12)

என, அகநானூறு இவ் உயர்ந்த பண்பாட்டினைக் குறிப்பாகக் கூறுகின்றது.

முன்பு ஒருபொருளைத் தமக்கு உதவியவர், பின்னர் வருந்தி வாடும் அவலநிலை அவர்க்கு வருமானால், அப்போது அவர்க்குத் தாமும் ஒன்றைக் கொடுத்து நன்றியுடன் வேண்டியன உதவவேண்டும் (பாலைக்கலி, 33: 4-5). செல்வத்தைத் தொலைத்துவிட்ட சான்றோர்கள், பெரிதும் துன்புற்று, வேறுவழியின்றித் தம் உறவினரிடம் சென்று தமது நிலையைச் சொல்லச்செல்வர். ஆனால் அங்கே சென்றதும் சொல்வதற்கு நா எழாது வறிதே நிற்பர் (குறிஞ்சிக்கலி. 25: 3-5). பொருள் கொடுத்துப் புகழ்மாலைகள் பெறுவது இக்காலம். அக்காலத்துச் சான்றோர்களோ தம்புகழ் கேட்டக்கால்

தலைசாய்த்து நாணங்கொள்வர் என்கின்றது நெய்தற்கலி (2:6). போரில் தோற்று, வாடி இருப்பவர்களைக் கண்டு, எள்ளி நகையாடுதலைக் கொடுமையாகக் கருதினர் பண்டைத் தமிழர் (நெய்தற்கலி. 3:14). பிரிந்த காதலர்களை மீண்டும் சேர்த்துவைக்கின்ற சான்றோர்களும் இருந்தனர் என்கின்றது குறுந்தொகை (146:2). அவ்வாறே துணையைப் பிரிந்து தனித்து இருப்போரையும் எள்ளி நகையாடுதல் கொடிது என்றும் கொண்டனர் (குறுந். 162:5).

பொய்க்கரி கூறுவதனால் பெரும்பொருள் சேர்க்கும் காலம் இது.

அறிகரி பொய்த்தல் ஆன்றோர்க்கு இல்லை

என்கிறது குறுந்தொகை (184:1).

அஃறிணை உயிர்ப் பண்பு

அஃறிணை உயிர்களிடத்துக் காணப்படும் சிறந்த பண்புகளைச் சுட்டிக்காட்டும் இவ் அக இலக்கியங்கள், அவற்றின் வாயிலாகத் தமிழர் பண்பையும் மறைமுகமாகச் சுட்டியுள்ளன.

நிறைந்த சூல்கொண்ட ஒரு பெண் ஆமையானது, மணல்மேட்டில் ஈன்று புதைத்த முட்டையினை, அதன் கணவனாகிய ஆண் ஆமை குஞ்சு வெளிப்படும் வரை பேணிப் பாதுகாக்கும்.

நிறைசூல் யாமை மறைத்துஈன்று புதைத்த
. . . . முட்டைப்
பார்ப்புஇடன் ஆகும் அளவை. . . . .
கணவன் ஓம்பும் . . . . . (அகம். 160: 5-8)

அதுபோலக் களவொழுக்கம் மறைவாக நிகழ்வதாயினும், அது மணமாக உருப்பெறும்வரையுதவி, பேணவேண்டிய பொறுப்புக் காதலனுக்கு உரியது என்பது கருத்து. இவ்வாறு வருவன, தமிழ் இலக்கணத்தில் **உள்ளுறை உவமை** எனப்படும் (தொல். அகத். 51).

பாலைவனத்தில் தண்ணீர் இருப்பது அரிது; இருப்பினும் சிறிதளவே இருக்கும். ஒரு களிறும் அதன் பிடியும் நீர்பருகச் சின்னீர்க் குளத்தருகே நின்றன. முதலில் தன் பெண் யானைக்கு நீரினைக் கொடுத்து, எஞ்சிய - கலங்கிய கொஞ்சநீரை ஆண்யானை பருகியது.

பிடியூட்டிப் பின்உண்ணும் களிறு (பாலைக்கலி. 10:9)

என்பது கலித்தொகை. தலைவன் இக்காட்சியினைக் கண்டு தன் மனைவி நினைவு மிகுதியாக உடன் திரும்பி வந்துவிடுவான் என்பது கருத்து. இவ்வாறு வருவன, இலக்கணத்தில் **இறைச்சி** எனப்படும் (தொல். பொருள். 33-35).

கையிலே படைக்கருவி இல்லாதோர், புறமுதுகிட்டு ஓடுவோர், புண்பட்டோர் ஆகியோர் மீது போர்தொடுப்பது பண்டைத் தமிழர் பண்பன்று. இத்தகைய உயர்பண்பொன்றை எருதுவாழ்க்கைமூலம் எடுத்துரைக்கின்றார் நல்லுருத்திரனார்.

ஏறு தழுவச் சென்றான் ஒரு வீரன்; முறையறியாமல் தழுவியதால், புண்பட்டுச் சாய்ந்து நிலத்தில் வீழ்ந்தான். அவனது நிலைகண்ட அந்த எருது, தன் முன்னே புண்பட்டு வீழ்ந்த அவன் மீது மீண்டும் செல்லாமல் திரும்பிவிட்டது.

. . . . மெய்சாய்ந்து
கோள்வழுக்கில் தன்முன்னர் வீழ்ந்தான்மேல் செல்லாது
மீளும் புகர்ஏற்றுத் தோற்றம்காண்

என்கின்றது முல்லைக்கலி (4: 46-48).

உறவினர் யாரும் இறந்துபோனால், அவரது இல்லம்சென்று, இழந்து வருந்துபவரிடம் ஆறுதல்கூறித் தேற்றல்உண்டு; சிலநேரம் சின்னாள் தங்கி உதவலும் உண்டு. இது தமிழர் பண்பு. இதனை அஃறிணை வாயிலாகக் கூறுகின்றார் அம்மூவனார் எனும் அருந்தமிழ்ப் புலவர்.

வெள்ளைநிறக் கொக்கு ஒன்று; அதன் குஞ்சு இறந்து போனது; எனவே குஞ்சைப் பறிகொடுத்த தாய்ப் பறவையினைக் காணச் சென்றது நாரை; காலைப் பொழுதிலிருந்தே அந்தக் கொக்கோடு இருந்தும் மன அமைதி பெறாமல் இரவிலும் அங்கேயே தங்கிவிட்டது; பசி தன்னை நலியச் செய்துங்கூட அதனைப் பொருட்படுத்தவில்லை!

வெள்ளாங் குருகின் பிள்ளை செத்தெனக்
காணிய சென்ற மடநடை நாரை
காலை யிருந்து மாலை சேக்கும் (ஐங்குறு. 157: 1-3)

பசிதின வல்கும். . . . (ஐங்குறு. 159: 3)

இரவு நேரம் என்றுகூடப் பாராமல், ஓரிடத்திற்கு ஓரிடம் தாவிக் கொண்டிருந்த ஓர் ஆண்குரங்கு, ஒருநாள் கீழே விழுந்து இறந்து போனது. அதனிடத்து அளவுகடந்து அன்பு பாராட்டிய பெண்குரங்கு, துன்பம் தாங்காமல் இறக்கத் துணிந்தது. ஆனால் அதற்கு ஒரு குட்டி; அது, மரத்தில் ஏறும் அளவுக்குப் பயிற்சி இல்லாதது. அன்னையின்றி அலமந்து போகுமே எனக் கவன்றது. எனவே தன் குட்டியைச் சுற்றத்திடம் அடைக்கலமாக ஒப்படைத்துவிட்டு, நீண்டு உயர்ந்த மலைப்பக்கத்திற் பாய்ந்து, தன் இன்னுயிரை மாய்த்துக் கொண்டது. கணவனும் மனைவியும் அன்பினால் பிணைக்கப்பட்ட இக்காட்சியைக் குறுந்தொகை சித்திரிக்கின்றது (குறுந். 69: 1-4).

முடிவுரை

இக்கட்டுரை வாயிலாக அறியத் தகுவன :

1. பண்பு என்ற சொல்லினடியாகப் பிறந்தது பண்பாடு. பண்பட்ட நிலத்தில் நல்விளைச்சல் உண்டாவதுபோலப் பண்பட்ட உள்ளத்தினின்றும் நல்ல எண்ணம், செயல் உருவாகும்.

2. ஒரு சமுதாயத்தில் வழிவழியாகத் தொடர்ந்துவரும் எண்ணம், செயல், இயல்பு முதலாய அனைத்தும் தன்பாற்கொண்டு, விலங்கினின்றும் மக்களைப் பிரித்துக் காட்டத் துணைபுரிவது பண்பாடு.

3. அக்காலத் தமிழர்களின் பண்பாடுகள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்கள் விரிவாக எடுத்துரைக்கின்றன.

4. எட்டுத்தொகையில், நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, கலித்தொகை, அகநானூறு எனும் அக இலக்கியங்களினின்றும் தமிழர் பண்பாடுகள் சிலவற்றை அறியமுடிகின்றது.

5. தலைவன், தலைவி எனும் அகமாந்தர்களின் பண்பாடுகள் தவிரச் சில பொதுவான பண்பாடுகளையும், அஃறிணை உயிர்களிடத்துக் காணப்படும் பண்பாடுகளையும் அறிய முடிகின்றன.

6. இவ்வகையில், தொல்காப்பியர் ஆங்காங்குக் கூறிய பண்பாடுகளையும், திருக்குறளில் 'பண்புடைமை' எனும் அதிகாரத்தில் கூறிய பண்பாடுகளையும், சங்க இலக்கியத்தில் - குறிப்பாக நற்றிணை முதலான அகஇலக்கியங்களில் கண்டு மகிழ முடிகின்றது.

7. சங்க இலக்கியத்தை மேலும் ஆராய்ந்தால் இவைபோன்ற தமிழர்பண்பாடுகள் பலவற்றை அறிந்து இன்புற முடியும்.

குறிப்புகள்

1. **சங்க இலக்கியம்** (பாட்டும் தொகையும்), பக். 1370, 1406, 1409 - 1421.

2. **தமிழ் மொழி அகராதி - தமிழ் - தமிழ்**, ப. 940.

3. **திருக்குறள், பண்புடைமை**, பரிமேலழகர் முன்னுரை.

4. மீனாட்சிசுந்தரனார், தெ.பொ., **தமிழும் பிற பண்பாடும்**, ப.9.

5. தட்சிணாமூர்த்தி, அ., **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்**, பக். 3-4.

6. **The Encyclopaedia Britannica,** Vol. 20, p. 732.

7. **Encylopaedia Americana,** Vol.8, p.315.

8. **Current Literary Terms,** A Concise Dictionary, p.70.

9. **கலைக் களஞ்சியம்**, தொகுதி 6, ப. 690.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. **அகநானூறு,** பதிப்பு : புலியூர்க்கேசிகன், சென்னை, 1979.

2. **ஐங்குறுநூறு,** பதிப்பு : பொ.வே. சோமசுந்தரனார், சென்னை, 1972.

3. **கலித்தொகை,** பதிப்பு : புலியூர்க்கேசிகன், சென்னை, 1971.

4. **கலைக் களஞ்சியம்,** தொகுதி 6, சென்னை, 1959.

5. **குறுந்தொகை,** பதிப்பு : புலியூர்க்கேசிகன், சென்னை, 1965.

6. **சங்க இலக்கியம் (பாட்டும் தொகையும்),** பதிப்பு : எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை, சென்னை, 1967.

7. தட்சிணாமூர்த்தி அ., **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்,** தஞ்சை, 1973.

8. **தமிழ்மொழியகராதி - தமிழ் - தமிழ்,** பதிப்பு : நா. கதிரைவேற் பிள்ளை, புதுதில்லி, 1981.

9. **திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகர் உரையும்,** பதிப்பு : ஆறுமுக நாவலர், சென்னை, சர்வதாரி.

10. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் - பகுதி 1,** மூலமும் குறிப்புரையும், பதிப்பு : ச. சாம்பசிவனார், மதுரை, 1980.

11. **மேலது, பகுதி 2,** மதுரை, 1978.

12. **நற்றிணை,** பதிப்பு : புலியூர்க் கேசிகன், சென்னை, 1967.

13. மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ.பொ., **தமிழும் பிற பண்பாடும்,** சென்னை, 1954.

14. **Current Literary Terms** - A Concise Dictionary, ed. A.F. Scott, London, 1974.

15. **Encyclopaedia Britannica,** Vol. 20, Chicago, 1970.

16. **The Encyclopaedia Americana,** Vol.8, New York, 1927.

சங்கத் தமிழர் வாழ்வில் நீர்

ச. சிவகாமி

மண்திணிந்த நிலனும்
நிலனேந்திய விசும்பும்
விசும்பு தைவரு வளியும்
வளித் தலைஇய தீயும்
தீ முரணிய நீரும் என்றாங்கு
ஐம்பெரும் பூதத்து இயற்கை போல (புறம். 2:1-6)

என உலக உருவாக்க, இயக்கக் காரணிகளுள் ஒன்றான நீரின் அருமை பெருமைகளைச் சங்கத்தமிழர் நன்கு அறிந்திருந்தனர். 'நீர் சூழ் நிலவரை' (புறம் 160 : 29), 'நீரின்று அமையா யாக்கை' (புறம் 18:18), 'நீரின்று அமையா உலகம்' (நற் 1:6) என உயிரினங்களும் அவற்றின் உறைவிடமான உலகும் உயிர்ப்புடன் விளங்க நீரின் இன்றியமையாமையை உணர்ந்தமையால் தம் வாழ்விலும் பண்பாட்டிலும் மிகுந்த சிறப்பளித்துள்ளனர். இதனைச் சங்கப்பாக்கள் மிகத் தெளிவாகக் காட்டியுள்ளன. அவை தரும் குறிப்புகள் வழிச் சங்கத்தமிழரின் வாழ்வில் நீர் பெற்றுள்ள இடம் இங்கு இயம்பப்படுகின்றது.

நீர், நீர்நிலை தொடர்பான சொற்கள்

அறல், ஊறல், கலுழி, சலம், நீத்தம், பயம், புனல், பெயல், மலிர் எனப் பல சொற்களால்[1] நீர் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. நீரின் இருப்பிடம் நீர்நிலை (புறம் 18:28) என வழங்கப்பட்டுள்ளது. இயற்கை மற்றும் செயற்கை நீர்நிலைகள் காட்டப்பட்டுள்ளன. அருவி, ஆறு, ஊறல், கடல், சுனை, பொய்கை (?) முதலான இயற்கை நீர்நிலைகள் பலவாறாகச் சிறப்பிக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றுள் பல அமைந்துள்ள இடம்[2] மற்றும் பெயர்களையும்[3] சங்கப் பாக்கள் தருகின்றன.

அகழ், அகழி, இலஞ்சி, உவரி, ஊறல், கயம், கிடங்கு, கிணறு, குட்டம், குண்டு, குளம், கூவல், கேணி, சூழி, துறை, படு, பயம்பு எனப் பல்வகை செயற்கை நீர்நிலைகள்[4] குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிடையே உள்ள ஒற்றுமை, வேற்றுமைகளைத் தெளிவாக அறுதியிட இயலவில்லை. நீரும் நீர்நிலைகளும் ஒரே சொல்லில் குறிக்கப்பெறுதலும் (ஊறல்) நோக்கற்பாலது. மீன் பிடித்தல், உப்பு விளைத்தல், வணிகம் எனப் பலவற்றிற்கு உறுதுணை; எல்லை காணாப்பரப்பு; மழை வளத்திற்குக் காரணமாதல் எனப் பல தனிச்சிறப்புகளால் கடலுக்கு வழங்கியுள்ள மாற்றுச் சொற்களும்[5]

கருதத்தக்கனவாம். கடலே நீரெனக் குறிக்கப்படலும் (மது. 369) எண்ணத்தக்கது. மற்றும் சங்கப்புலவர் நீருக்கு வழங்கியுள்ள நூற்றுக்கு மேற்பட்ட அடைகளும்[6] எண்ணத்தக்கன. இவையும், சங்கத்தமிழர் வாழ்வில் நீர் பெற்றுள்ள சிறப்பினை உள்ளுணர்த்துகின்றன. சொல்லாய்வுக் கல்விக்கு மிக்க சுவையானதாக இவை அமைதலும் சுட்டத்தக்கது.

நம்பிக்கைகளில் நீர்

உலகில் உள்ள அனைத்து இன மக்களும் ஏதேனும் காரணம் பற்றிக் குறிப்பிட்ட சிலவற்றில் மாற்றுதற்கரிய எண்ணங்களை மிக உறுதியாகப் பற்றிக் கொண்டிருக்கின்றனர். அவை நம்பிக்கைகளாகத் தொன்றுதொட்டுத் தொடர்ந்து நிலவுகின்றன. தமிழர் தம் நம்பிக்கைகள் சிலவற்றிலும் நீர் முன்னிற்பதை அறிய முடிகிறது. நீர்நிலைகளில் அணங்கு உறைவதான நம்பிக்கை அவற்றுள் ஒன்றாகும்.

உண்துறை அணங்கு இவள் உறை நோயாயின் (ஐங். 28:1)

அணங்குடைப் பனித்துறைத் தொண்டி (ஐங். 174 :1)

பெருவரை அடுக்கம் பொற்பச் சூர்மகள்
அருவி இன்னியத்தாடு நாடன் (நற். 34 : 4-5)

என்பன சான்றுகள். இவ்வணங்கு வருத்தும் இயல்புடையதென நம்பியதையும் இவற்றால் அறிய முடிகிறது. அருவிகளில் வானரமகளிர் பெரு விருப்புடன் நீராடி மகிழ்வர் என நம்பிக்கை கொண்டிருந்ததை,

அருவி நுகரும் வானரமகளிர்
வருவிசை தவிராது வாங்குபு குடைதொறும்
தெரியிமிழ் கொண்ட நும் இயம் போல் இன்னிசை

என்று மலைபடுகடாஅம் (294-296) இசைக்கின்றது. நீர்நிலைகளில் மட்டுமின்றி அவற்றின் கரையோர மரங்களிலும் கடவுள் தங்குவதாக நம்பிய நம்பிக்கையை, 'எம் ஊர் வாயில் உண்துறைத் தடைஇய கடவுள் முதுமரத்து' (நற். 83: 1-2) என்பதில் பெறலாம்.

அரசியல் செம்மை வாழ்வியல் செம்மைக்கு வழிவகுக்க அது நாட்டில் நீர் வளனைச் சிறப்பிக்கும் என்ற நம்பிக்கை,

கோஒல் செம்மையிற் சான்றோர் பல்கிப்
பெயல் பிழைப்பறியாப் புன்புலத்ததுவே (புறம். 117:6-7)

என்பதில் வெளிப்படக் காணலாம். இதன் காரணமாக நீர்நிலைகளை உருவாக்கித் தரலையும் அரசர் கடமையாகப் புலவர் அறிவுறுத்தியதை,

நிலனொளி மருங்கில் நீர்நிலை பெருகத்
தட்டோர் அம்ம இவள் தட்டோரே
தள்ளாதோர் இவள் தள்ளாதோரே (புறம். 18: 28-30)

என்பது உணர்த்துகிறது.

தான் கூறியதைச் செய்து முடிப்பதாக வாக்குறுதியளிப்பதும் அதனை உரியவர்க்கு வெளிப்படுத்தும்பொழுது நீர்குடித்து நம்பிக்கை யளிப்பதும் கேட்பவர் அதன் மீது உறுதியான நம்பிக்கை கொள்வதும்,

அறம் புணையாகத் தேற்றிப் பிறங்குமலை
மீமிசைக் கடவுள் வாழ்த்திக் கைதொழுது
ஏமுறு வஞ்சியை வாய்மையில் தேற்றி
அந்தீம் தெண்ணீர் குடித்தலின் நெஞ்சமர்ந்து (குறி. 208-211)

எனப் பேசப்பட்டுள்ளது.

பழக்க வழக்கங்களில் நீர்

தனிச்சிறப்புடன் மேற்கொள்ளப்படும் குறிப்பிட்ட பழக்கம் தொடர்ச்சியாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு நீடித்து நின்று வழக்கமாகி விடும் பொழுது பழக்கவழக்கமாகிறது. இது தனி நபரிலும், குழுவினரிடையிலும் ஒட்டுமொத்த சமுதாயத்திலும் என அமையலாம். இங்ஙனம் தமிழரிடையே எழுந்துள்ள பழக்கவழக்கங்களில் சில நீருடன் தொடர்பு கொள்கின்றன. புதுவெள்ளம் கரைபுரண்டோடும் பொழுது அதனை வரவேற்குமுகமாக ஊரவர் புதுப்புனலாடி மகிழ்தல் சங்கப்பாக்களில் சிறப்பாக எடுத்தோதப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாகப் பரிபாடலின் வையைப் பாடல்கள்,

தண்டின் தண்டின் தாய்ச் செல்வாரும் . . . .
வெய்ய திமிலின் விரைபுனலோடு ஒய்வாரும்
மெய்ய துழவின் எதிர்புனல் மாறாடிப்
பைய விளையாடுவாரும் (பரி. 10:100-104)

என்பது போன்று விதந்தோதியுள்ளன. உவா நாட்களில் பரதவர் கடலாடி இன்புறும் வழக்கினர் என்பதைப் பட்டினப் பாலை,

புன்தலை இரும் பரதவர்
பைந்தழை மாமகளிரொடு
பாயிரும் பனிக்கடல் வேட்டம் செல்லாது
உவவு மடித்து உண்டாடியும் . . .
தேறுநீர்ப் புணரியோடு யாறு தலை மணக்கும்
மலியோதத்து ஒலி கூடல்
தீது நீங்கக் கடலாடியும்
மாசு போகப் புனல் படிந்தும் (பட். 90-100)

என விளக்கமாக நவின்றுள்ளது. கடலாட்டின் காரணமாக உடலில் படிந்த உப்பினை அகற்ற நன்னீரில் குளித்தலும் நோக்கற்பாலது.

இறை வழிபாட்டிற்காக விளக்கேற்றுதல் நீராடியதன் பின்பே அமைதல்,

கொண்டி மகளிர் உண்துறை மூழ்கி அந்தி
மாட்டிய நந்தா விளக்கின் மலரணி மெழுக்கம் ஏறிப்
பலர் தொழ வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில்
(பட். 242-248)

என்பதில் உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. நீராடியபின் இறைவழிபாடு செய்வதைப் பதிற்றுப்பத்தும் (31:1-10) தருகிறது. கேள்வி முற்றிய வேள்வி அந்தணர்க்குக் கொடை தருகையில் நீரிட்டு வழங்குவது

உரைசால் வேள்வி முடித்த கேள்வி
அந்தணர் அருங்கலம் ஏற்ப நீர்பட்டு
இருஞ்சேறாடிய மணல் மலி முற்றத்து (பதி. 64: 4-6)

என உரைக்கப்படுகிறது.

நெல்லிக்காய் தின்று அதன் சுவை மிகுவிக்க, நீர் அருந்தும் பழக்கமும், 'புன்கால் நெல்லிப் பைங்காய் தின்றவர் நீர் குடி சுவையில் தீவியமிழற்றி' (அகம். 54 : 15-16) என்பதில் காட்டப்படுகிறது. வழிப்போக்கற்கு நீர் வேட்கை தணிவித்து உயிர்ப்பிக்கும் அருமருந்தாக நெல்லியும் பயன்பட்டது.

குறும் பொறை மருங்கில் கோட்சுரம் நீந்தி
நெடுஞ்சேண் வந்த நீர்நசை வம்பலர்
செல்லுயிர் நிறுத்த சுவைக்காய் நெல்லி (அகம். 271: 5-7)

தலைவன் தன் சிகையைச்சுனை நீர் நோக்கித் திருத்தம் செய்வதாக, 'குண்டு நீர் நெடுஞ்சுனை நோக்கிக் கவிழ்ந்து தன் புன்தலைப் பாறுமயிர் திருத்தும் குன்றநாடன்' (நற். 151 : 10-12) எனும் அரிய குறிப்பு காட்டுகின்றது. நீரில் தோன்றும் நிழல் உருக்கொண்டு தம்மை அணி செய்யும் பழக்கத்தினைத் தமிழர் கொண்டிருந்ததை இது உணர்த்துகிறது.

பகை நாட்டை முற்றிலுமாக ஒழிக்கக் கருதும் பிறநாட்டார், உயிருக்கு உறுதுணையான உண்துறையைக் களிறுகளை விட்டுப் பாழ்படுத்தித் துன்புறுத்துவது அரசியல் பழக்கமாக அமைந்ததைப் பல குறிப்புகள் காட்டுகின்றன. சான்றாக,

நின்தெவ்வர் தேஎத்துத்
துளங்கியலாற் பணையெருத்தின்
பாவடியால் செறல் நோக்கின்

ஒளிறு மருப்பில் களிறு இவர
காப்புடைய கயம் படியினை (புறம். 15 : 6-10)

கடிதுறை நீர்க் களிறு படீஇ (புறம். 16:6)

என்பனவற்றைச் சுட்டலாம்.

சடங்குகளில் நீர்

வாழ்வில் அவ்வப்போது நிகழும் சிறப்பு நிகழ்வுகளில், சூழல்களில் மேற்கொள்ளப்படும் தனித்த காரணங்களின் அடிப்படையில் நிகழ்த்தப்படும் செயல்களைச் சடங்குகள் எனலாம். இச்சடங்குகளின். செயற்பாட்டிலும் தமிழர் நீருக்கு இன்றியமையா இடமளித்துள்ளனர்.

எடுத்த காரியம் வெற்றி பெறுமா? அடுத்து நிகழவிருப்பது நன்மை தருமா? நினைப்பது நிறைவேறுமா எனப் பின்னிகழ்வை முன்னறிந்து கொள்ள விரிச்சி காணும் வழக்கம் தமிழரிடையே பரவியிருந்தது. அது 'நெல் நீர் எறிந்து விரிச்சியோர்க்கும் செம்முது பெண்டு' (புறம். 280 :6-7) என்பதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இதனை ஒரு பழக்கமாகக் கருதலா மெனினும் விரிச்சி காண்பதில் சில முறைமைகள் பின்பற்றப்படுதலினால் இங்குச் சடங்காக ஏற்கப்பட்டுள்ளது.

மகளின் இயல்பு நிலையிலிருந்து வேறுபாடும் சோர்வும் கண்டவிடத்துத் தாய் அச்சமுற்று அதன் காரணமறிய வெறியாடல் நிகழ்த்துதல் மரபு. அச்சடங்கிலும் நீருக்குச் சிறப்பிடம் அளிப்பதை,

முருகென உணர்ந்து முகமன் கூறி
உருவச் செந்தினை நீரொடு கூஉய்
நெடுவேள் பரவும் அன்னை (அகம். 272 : 13-15)

என்பது காட்டுகிறது.

வாழ்வின் திருப்புமுனையாக, புதியபாதையைத் தோற்றுவிப்பதாக அமையும் திருமணத்தின் போது நிகழ்த்தும் சடங்குகளிலும் நீர் சிறப்பிடம் பெறுகிறது. திருமணம் மங்கல நீராட்டாக அமைவதை,

கேடில் விழுப்புகழ் நாள் தலைவந்தென
உச்சிக் குடத்தர் புத்தகல் மண்டையர்
பொதுசெய் கம்பலை முதுசெம் பெண்டிர்
முன்னவும் பின்னவும் முறைமுறை தரத்தரப்
புதல்வர் பயந்த திதலை அவ்வயிற்று
வாலிழை மகளிர் நால்வர் கூடிக்
கற்பினில் வழாஅ நற்பல உதவிப்
பெற்றோர் பெட்கும் பிணையை ஆகென

நீரொடு சொரிந்த ஈரிதழ் அலரிப்
பல்லிருங் கதுப்பின் நெல்லொடு தயங்க
வதுவை நன்மணம் கழிந்த பின்றை (அகம் 86 : 7-17)

எனும் நீண்ட வருணனையில் காணலாம். குழந்தை பெற்ற மகளிர் குறிப்பிட்ட சில நாட்களின் பின் நீராடித் தூய்மை பெறுதலும் குறிப்பிடத்தக்கது. இது 'புலவுப் புனிறு தீர்ந்து பொலிந்த சுற்றமொடு வளமனை மகளிர் குளநீர் அயர' என மதுரைக் காஞ்சியில் (602-603) நவிலப்பட்டுள்ளது.

வழிபாட்டில் நீர்

மழை வேண்டி நிகழ்த்தும் வழிபாட்டினை இங்கு எண்ணலாம். இதனை,

மலை வான் கொள்கென உயர்பலி தூஉய்
மாரியான்று மழை மேக்கு உயர்கெனக்
கடவுள் பேணிய குறவர் மாக்கள்
பெயல் கண் மாறிய உவகையர் (புறம். 143:1-4)

எனப் புறநானூறு காட்டுகிறது. குறவர் (கூடிப்)பலத்த ஒசை எழுப்பும் பொழுதும் 'குன்றக் குறவன் ஆர்ப்பின் எழிலி நுண்பல் அழிதுளி பொழியும் நாட' (ஐங். 251: 1-2) என்பதில் உணர்த்தப்பட்டுள்ளது.

நீர் வழிபாடு

நீர் நிலைகளைத் தெய்வநிலைக்கு ஏற்றி, இறை வழிபாடு போன்று அவற்றிற்கும் வழிபாடு நிகழ்த்துவது இங்குப் பேசப்படுகிறது. ஆறு மற்றும் கடல் வழிபாடே சிறப்பாகச் சுட்டப்பட்டுள்ளன. பரிபாடல் வையைப்பாடல் வழி ஆற்று வழிபாட்டை இனங்காட்டல் போன்று அகநானூறு கடல் வழிபாட்டை இயம்புதல் சுட்டற்பாலது.

புகை பூ அவி ஆராதனை அழல் பல ஏந்தி
நகையமர் காதலரை நாளணிக் கூட்டும்
வகை சாலும் வையை வரவு (பரி. 6 : 11-13)

நத்தொடு நள்ளி நடையிறவு வய வாளை
வித்தி அலையில் விளைக பொலிக என்பார் (பரி. 10 : 85-86)

என ஆற்று வழிபாடு காணப்படுகிறது.

புகழ்மலி சிறப்பில் கொற்கை முன்றுறை
அவிர் கதிர் முத்தமொடு வலம்புரி சொரிந்து
தழையணிப் பொலிந்த கோடேந்து அல்குல்

பழையர் மகளிர் பனித்துறை பரவப்
பகலோன் மறைந்த அந்தி சூரிடை
உருகெழு பெருங்கடல் உவவுக் கிளர்ந்தாங்கு (அகம். 201: 4-9)

என்பது கடல் வழிபாட்டிற்குச் சான்றாகிறது. இவற்றை நோக்கும் பொழுது நீர் வழிபாட்டிலும் காணிக்கைப் பொருட்கள் செலுத்துவது அறியத் தக்கது. உழவுத் தொழிலுக்கு ஆற்றுநீர் இன்றியமையாதலும், பரதவர் வாழ்க்கை கடலோடு பிணைந்து நிற்பதும் ஆறும் கடலும் சிறப்பு வழிபாட்டிற்குரியதாகின்றன. வெறியாடலுடன் ஒப்புநோக்கத்தக்க வகையில் கடற்றெய்வத்திற்கு வழிபாடு நிகழ்த்துவதையும் அகநானூறு,

கள்ளும் கண்ணியும் கையுறையாக
நிலைக் கோட்டு வெள்ளை நால்செவிக் கிடாஅய்
அலைத்துறைக் கடவுட்கு உளப்பட ஓச்சித்
தணிமருந்து அறியாள் யாய் அழ
மணி மருள் மேனி பொன்னிறம் கொளலே (அகம். 156:13-17)

எனத் தருகிறது. கடவுள் வாழ்த்து போன்று வையையும்

ஆடுவார் நெஞ்சத்து அலர்ந்தமைந்த காமம்
வாடற்க வையை நினக்கு (பரி. 6: 104-105)

திரையார்க்கும் இத்தீம்புனல்
கண்ணியர் தாரர் கமழ் நறும் கோதையர்
பண்ணிய ஈகைப் பயன் கொள்வான் ஆடலால்
நாள் நாள் உறையும் நறும் சாந்தும் கோதையும்
பூத்தபுகையும் அவியும் புலராமை
மறா அற்க வானம் மலிதந்து நீத்தம்
அறா அற்க வையை நினக்கு (பரி. 16: 49-55)

என வாழ்த்துப் பெறுவதை அறியலாம். மனம் ஒன்றிய அக வாழ்வின் இன்பப் பெருக்கிற்குப் புனலாடல் துணையாவதை இவ்வாழ்த்துக்கள் உணர்த்துவதும் அறியத்தக்கது.

மகளிரும் நீரும்

சடங்கு, நம்பிக்கை, வழிபாடு எனப் பல்வேறு பண்பாட்டுக் கூறுகளில் நீரின் சிறப்பு மகளிரோடு ஒன்றி நிற்பதை மேற்கண்டன தெரிவிக்கின்றன. இவற்றுடன் தனித்து விதந்தோதத்தக்கனவாகச் சில கூறுகளும் சங்கப் பாடல்களில் பரந்து காணப்படுகின்றன. தகுந்த மணாளனை வேண்டி அமையும் தைந்நீராடல் அவற்றுள் முதன்மை பெறுகிறது. மகளிராடும், தைஇத் தண்கயம் (ஐங். 84 : 3-4) எனச் சுட்டு நிலையிலும் தைந்நீராடு முறைமை,

அம்பா ஆடலின் ஆய்தொடிக் கன்னியர்
முனித்துறை முதல்வியர் முறைமை காட்டப்
பனிப்புலர் பாடிப் பருமணல் அருவியின்
ஊதை ஊர்தர உறைசிறை வேதியர்
நெறி நிமிர் நுடங்கு அழல் பேணிய சிறப்பில்
தையல் மகளிர் ஈரணி புலர்தர
வையை நினக்கு மடைவாய்த்தன்று (11:81-87)

என விரித்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. தைந்நீராடலின் பலனைக் கலித்தொகை,

மருளி யான் மருள் உற, 'இவன் உற்றது எவன்' என்னும்
'அருள் இலை இவட்கு' என அயலார் நிற்பழிக்குங்கால்
வை எயிற்றவர் நாப்பண், வகை அணிப் பொலிந்து நீ
தையில் நீர் ஆடியதவம் தலைப்படுவாயோ? (கலி. 59: 10-13)

எனக் காட்டுகிறது. நல்ல துணைவனைப் பெறுதல் தைந்நீராடலின் நோக்கமாக, நம்பிக்கையாக வெளிப்படக் காணலாம்.

மகளிரின் பொழுதுபோக்கிடமாக நீர்நிலைகள் அமைவது அடுத்து எண்ணத்தக்கதாகும். **நுரைத்தலைக் குரைபுனல் வரைப்பகம் புகுதொறும் புனலாடு மகளிர் கதுமெனக் குடை** (பொருந. 240-241); **கடலாடு மகளிர் கானல் இழைத்த சிறுமனை** (குறுந். 326 : 2-3) என நீராடல் சிறந்த பொழுதுபோக்காக மகளிருக்கு அமைந்துள்ளது. மகளிரின் சிற்றில் இழைத்தல் (மேற்படி) முதலான பல்வகை விளையாட்டுகள் நீர்நிலைக் கரைகளில் அமைவதும் குறிக்கத்தக்கது.

திணிமணல் செய்வுறு பாவைக்குக் கொய்பூத் தைஇத்
தண் கயமாடு மகளிர் (புறம். 243 : 1-2)

வளையணி முன்கை வாலெயிற்று அமர் நகை
இளையர் ஆடும் தளையவிழ் கானல் குறுந்துறை
(ஐங். 198 : 1-3)

விரிகதிர் ஞாயிறும் குடக்கு வாங்கும்மே
நீர் அலைக் கலைஇய கூழை வடியாச்
சாஅல் அவ்வயிறு அலைப்ப உடன் இயைந்து
ஓரை மகளிரும் ஊர் எய்தினரே (நற். 392 : 2-5)

செறியரிச் சிலம்பில் குறுந்தொடி மகளிர்
பொலஞ் செய் கழங்கில் தெற்றி யாடும்
தண் ஆன்பொருநை வெண்மணல் (புறம். 36 : 4-6)

உரவுக்கடல் பொருத விரவு மணல் அடைகரை
ஓரை மகளிர் ஓராங்கு ஆட்ட

வாய்ந்த அலவன் துன்புறு துனைபரி
ஓங்குவரல் விரிதிரை களையும்
துறைவன் (குறுந். 316 : 4-8)

எனக் காட்டப்படும் சான்றுகள் அவர்தம் பாவையாடல், கானலாடல், ஒரையாடல், தெற்றியாடல், அலவனாடல் எனும் விளையாட்டு வகைகளை முறையே உணர்த்தி நிற்கின்றன.

நீருக்கு அளித்த சிறப்பு

தம்மை வாழ்விக்கும் நீருக்குப் பெருமை சேர்க்கும் வகையில் சிறப்புச் செய்யும் உணர்வில் தமிழரின் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும் வழிபாடுகளும் அமைந்துள்ள போதிலும் ஏனைய சிலவும் இதனை வலுச்செய்யுமுகமாக அமைந்துள்ளன.

தமிழரின் ஐந்நிலப் பாகுபாடு நீரினை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தது எனவும் எண்ண இடனுண்டு. நீரற்ற நிலம் பாலையாக அங்குக் குடியிருப்புகளும் இல்லையாயின. குடியிருப்புகள் நீர்நிலைகளைச் சார்ந்தே எழுந்தன என்பதனைப் புலப்படுத்துவதாகப் பிறநிலக் குறிப்புகள் பல அமைகின்றன.

அருவிப் பரப்பின் ஐவனம் வித்திப்
பருஇலைக் குளவி யொடு பசுமரல் கட்கும்
காந்தள் அம்சிலம்பில் சிறுகுடி (குறுந். 100 :1-3)

என்பதால் குறிஞ்சியும்,

பல்கால், யாம் கான் யாற்று அவிர்மணல் தண்பொழில்
அல்கல் அகல் அறை ஆயமொடு ஆடி
முல்லை குருந்தொடு முச்சி வேய்ந்து (கலி. 113: 23-25)

என்பதில் முல்லையும்,

படுவேல் மத்தி கழாஅர் முன்றுறை
நெடுவெண் மருதொடு வஞ்சி சாய
விடியல் வந்த பெருநீர்க் காவிரி (அகம். 26: 8-10)

என்பதில் மருதமும்,

புதுமணல் கானல் புன்னை நுண்தாது
கொண்டல் அசைவளி தூக்குதொறும் குருகின்
வெண்புறம் மொசிய வார்க்கும் தெண்கடல்
கண்டல் வேலிய ஊர் (நற். 74: 7-10)

என நெய்தலும் சான்றாகின்றன, ஆதிமனிதரின் நிலையான இருப்பிடங்கள் முதன்முதலில் ஆற்றங்கரைகளையொட்டியே அமைந்ததும் இங்கு இணைத்துக் காணத்தக்கதாம்.

நீர்வளம் மிக்க பெருமிதத்திற்குரியதானதை,

பூவிரி புதுநீர்க் காவிரி புரக்கும் தண்புனற்
படப்பை எம்மூர் (புறம். 166 : 28-29),

கோடை நீடக் குன்றம் புல்லென
அருவி அற்ற பெருவறற் காலையும்
நிவந்து கரை இழிதர நனந்தலைப் பேரியாற்றுச்
சீருடை வியன்புலம் (பதி. 28: 8-10)

என்பன போன்றும் அமையும் குறிப்புகள் காட்டுகின்றன. நீர்நிலைகள் மிகுந்த கவனமுடன், பாதுகாக்கப்பட்டமையும்

சிறுகோட்டுப் பெருங்குளம் காவலன் (அகம். 252: 11-12)

காப்புடைய கயம் படியினை (புறம். 15: 10)

என்பனவற்றால் அறியலாம். பெரு வெள்ளத்தால் கரையுடைப்பு நேரின் ஊரார் கூடித் தம்பணியாக அதனை அடைக்க முற்பட்டதையும்,

வரைச்சிறை உடைத்ததை வையை வையைத்
திரைச்சிறை யுடைத்தன்று கரைச்சிறை அறைகெனும்
உரைச்சிறைப் பறையெழ ஊரொலித்தன்று (பரி. 6:22-24)

எனும் குறிப்புத் தெரிவிக்கின்றது. நீர்நிலைகளில் பாரியின் பறம்புச்சுனை மிக்க பெருமைக்குரியதாகப் (புறம். 176: 9, 337: 6-7, குறுந். 196: 3-4) பேசப்பட்டுள்ளது. கொற்கையின் முத்து (அகம். 27: 8-10, ஐங். 185: 11, நற். 23: 6) பலவாறாகச் சிறப்பிக்கப்பட்டுள்ளதும் குறிப்பிடற்பாலதாம்.

திருமாலை,

நின் தோற்றமும் அகலமும் நீரின் உள (பரி. 4:30)

நான்கின் உணரும் நீரும் நீயே (பரி. 13:21)

எனப் பாராட்டுவதும், அரசரை,

கொளக் குறைபடாமையின் முந்நீரனையைஷ (பதி. 90:16),

செங்குணக்கு ஒழுகும் கலுழி மலிர்நிறைக்
காவிரி யன்றியும் பூவிரி புனலொரு
மூன்றுடன் கூடிய கூடல் அனையை (பதி. 50:5-7)

எனப் போற்றுவதும், மகளிரை,

நீரோரன்ன சாயல் (குறுந். 95: 4)

நீரினும் சாயல் (கலி. 42: 20)

உடையராகக் காண்பதும் நீரின் பெருமை குறித்தேயாம்.

நீரின் வளம் தரும் மகிழ்ச்சியை விழவு எடுத்து வெளிப்படுத்துவதும் சுட்டத்தக்கது. அந்நீர் விழவு அரசரின் பங்கேற்புடன் சிறப்பிக்கப்படுதலும் நவிலத்தக்கது.

நின்மலைப் பிறந்து நின்கடல் மண்டும்
மலிபுனல் இகழ்தரும் தீநீர் விழவில்
பொழில் வதி வேனில் பேரெழில் வாழ்க்கை
மேவரு சுற்றமோடு உண்டு இனிது நுகரும்
தீம்புனல் ஆயமாடும், காஞ்சியம் பெருந்துறை மணலினும்
பலவே (பதி. 48: 13-18)

எனச் சேரன்,

கல்லா யானை கடிபுனல் கற்றென
மலிபுனல் பொருத மருதோங்கு படப்பை
ஒலிகதிர்க் கழனி கழாஅர் முன்றுறைக்
கலிகொள் சுற்றமொடு கரிகால் காணத்
தண்பதங் கொண்டு தவிர்ந்த இன்னிசை (அகம். 376: 2-5)

எனச் சோழன்,

குருமணி யானை இயல்தேர் பொருநன்
திருமருத முன்றுறை முற்றம் குறுகி . . .
வெருவரு கொல்யானை வீங்குதோள் மாறன்
உருகெழு கூடலவரோடு வையை
வருபுனல் ஆடிய தன்மை பொருவுங்கால் . . .
அந்தர வான் யாற்று ஆயிரங் கண்ணினான்
இந்திரன் ஆடும் தகைத்து (பரி. திர. 2: 72-96)

எனப் பாண்டியன் ஆகிய மூவேந்தரும் பங்கேற்றல் சிறப்பித்துரைக்கப் பட்டுள்ளன. ஊர்மக்கள் அனைவரும் எவ்வித வேறுபாடுமின்றி அரசருடன் கூடி மகிழும் பெருவிழவாக இது அமைகின்றது. ஆறு மற்றும் கடற்கரைகள் இதற்கு இடனாகின்றன. இளவேனில் பருவத்தில் கொண்டாடப்படும் வேனில் விழவான, காமன் விழாவும் நீர்த்துறைக் கருகில் கொண்டாடப்பட்டதை

இருங்குயில் ஆழ, பெருந்துறைகவின் பெற குழவி வேனில்,
விழவு எதிர் கொள்ளும் சீராச் செவ்வியும் வந்தன்று
(கலி. 36: 8-10)

என்பது காட்டுகிறது. 'தொல் தமிழரின் மழை வேண்டல் சடங்காகிப் புனிதத்தன்மை பெற்றுப் பண்பாட்டின் பல்வேறு நிலைகளில் ஊடுருவி நிலைபேறடைந்து பின்னாளில் தீர்த்தமாக வடிவெடுத்தது' எனும் சிலம்பு நா. செல்வராசுவின் (சங்க இலக்கியம் சமூக மானுடவியல் ஆய்வுக் கட்டுரைகள், 1966. ப. 57) கருத்தும் இங்கு நோக்கற்பாலது.

சங்கத் தமிழர் நீருக்கு அளித்த பெருமையின் உச்சமாக அமைவது, பிறரை வாழ்த்துவதற்கு நீர்த் துறைகளைப் பயன் கொண்டமையாகும். இது சங்கத் தமிழரின் தனிப்பண்பாக மிளிர்வதும் சுட்டத்தக்கது.

முந்நீர் விழவின் நெடியோன் நன்னீர்ப்
பஃறுளி மணலினும் பலவே (புறம். 9:10-11),

புல்லிலை வஞ்சிப் புறமதில் அலைக்கும் கல்லென்
பொருநை மணலினும் பலவே (புறம். 387 : 33-34)

என்பனவற்றைச் சான்றுகளாக்கலாம். மழைகொண்டும் வாழ்த்துவதை,

பெரும, இவ்வுலகத்துச்
சான்றோர் செய்த நன்றுண்டாயின்
இமயத்து ஈண்டி இன்குரல் பயிற்றிக்
கொண்டல் மாமழை பொழிந்த
நுண் பஃறுளியினும் வாழிய பலவே (புறம். 34: 19-23)

என்பதில் காணலாம். மற்றும்

துளி பதனறிந்து பொழிய வேலி ஆயிரம்
விளைக நின் வயலே (புறம் 391 : 20-21)

என்பதும் குறித்தற்குரியது.

உடன்போகிய தன் மகளை எண்ணிக் கவலும் தாய் அவள் சென்ற பாதை நீரற்ற வறண்ட பாலையாதலால்,

மடமான் அறியாத் தடநீர் நிலைஇச் சுரம் நனி இனியவாகுக
(ஐங். 398: 2-3)

என வாழ்த்தி நிற்பதும் கருதற்பாலது.

முடிவுரை

உயிர்வாழ்வின் அடிப்படைத் தேவை நீர் என்பதனை முழுதுணர்ந்த நிலையில் பண்டைத் தமிழர் தம் பண்பாட்டிலும் அதனை வெகுவாகச் சிறப்பித்துள்ளனர். அவற்றுள் - நீராடல், நீராட்டு, வழிபாடு போல்வன இன்றும் தொடரக் காண்கிறோம். நீரால் நிகழ்த்தப்படும் வேளாண்தொழிலும், நீரில் நிகழும் மீன்பிடித் தொழிலும், உப்பு, விளைத்தலும் எனப் பிறிதொரு பார்வையிலும் தனித்து நோக்கிப் பண்டைத் தமிழரின் செயல்திறன் காண்பதற்கும் சங்கப்பாக்கள் இடனளிக்கின்றன. நீர்வழிப் பயணமும் வணிகமும் கூட தனி ஆய்வுக் களனாகும் சிறப்புக் காட்டுகின்றன.

கருவி நூல்

சங்க இலக்கியம் - பாட்டும் தொகையும்.

குறிப்புகள்

1. அவிர் **அறல்** ஒழுகும் விரைசெலல் கான்யாறு (நற். 144 : 7-8)
ஊறல் உண்ட, பாடின் தெண் மணிப் பயங்கெழு பெரு நிரை (அகம். 399 : 7-8)
வெந்த வெவ்வெங் **கலுழி** தவ்வெனக் குடிக்கிய (குறு. 356 : 4-5)
தண் அம் துவர் பல ஊட்டிச் **சலம்** குடைவார் (பரி. 10:9)
நெடுவரை இழிதரும் **நீத்தம்** சால் அருவி (மலை. 553)
கார் பயம் பொழிந்த நீர்திகழ் காலை (அகம். 234: 1)
கொழுநன் மகிழ் தூங்கிக் கொய்பூம் **புனல்** வீழ்ந்து (பரி. 21: 44)
அம்கண் அகல்வயல் ஆர் பெயல் **கலித்த** (நெடு. 21)
மண்டுற்ற **மலிர்** நோன்தாள் (புறம். 382: 2)

2. **அம்பர்** சூழ்ந்த அரிசில் அம்தெள் அறல் (நற். 141: 10)
அரலைக் **குன்றத்து** அகல் வாய்க் குண்டுசுனை (குறுந். 59: 2)
நிவந்தோங்கு **இமயத்துப்** பைஞ்சுனை (பரி. 5: 48)
மருந்தாகும் தீநீர் மலிதுறை மேய
இருந்தையூர் அமர்ந்த செல்வ (பரி.திர. 1: 56)
வளங்கெழு சோழர் **உறந்தைப்** பெருந்துறை (குறுந். 116: 2)
ஒலிகதிர்க் கழனிக் **கழாஅர்** முன்துறை (அகம் 376: 4)
கலங்குநீர், கழிசூழ் படப்பை **காண்டவாயில்** (நற். 38: 6-7)
குட்டுவன் **குடவரைச்** சுனை (நற். 105: 6-7)
தேனாய் சிமைய மலையின் இழிதந்து
(நான் மாடக்) **கூடல்** எதிர் கொள்ள (பரி. திர. 3-4)
பொறையன் **கொல்லி** ஒளிறு நீர் அடுக்கம் (அகம். 62: 13-14)
கொற்கையம் பெருந்துறை முத்து (அகம். 27: 9)
வெண்டலைப் புணரியலைக்கும் **செந்தில்** (புறம். 55: 18)
வேனிலாயினும் தண்புனல் ஒழுகும் **தேனூர்** (ஐங். 54: 1-3)
திண்டேர்ப் பொறையன் **தொண்டி** முன்துறை (குறுந். 128 :2)
பளிங்கு வகுத்தன்ன தீநீர் **நளிமலை** நாடன் நள்ளி (புறம். 150: 27-28)
நீர்ப்பெயற்று எல்லை போகி (பெரும். 319)
நெய்தலங் கானல் நெடியோய் (புறம். 10: 12)
நீரிமிழ் சிலம்பின் **நேரியோன்** (பதி. 40: 20)
பனிநீர்ப் படுவிற் **பட்டினம்** (சிறு. 153)
தாழ்நீர் இமிழ்சுனை . . . **தண் பரங்குன்று** (பரி. 21: 39-45)
பாரி புறம்பிற் பனிச்சுனைத் தெண்ணீர் (புறம். 176 :9)
இமுமென ஒலிக்கும் புனலம் புதவில் **பெருமாவிலங்கை** (புறம். 176: 5-6)
கடல்கெழு **மாந்தை** (நற். 395: 9)
சிலம்பாறு அணிந்த சீர்கெழு திருவில்
சோலையொடு தொடர்மொழி **மாலிருங்குன்றம்** (பரி. 15: 22-23)

முழங்குகடல் முழவின் **முசுறி** (புறம். 343: 10)
வருபுனல் வாயில் **வஞ்சி** (சிறு. 50)

3. **அயிரி** ஆற்று அடைகரை (அகம். 177: 11)
அம்பர் சூழ்ந்த **அரிசில்** அம்தெள் அறல் (நற். 141: 10-11)
தண் ஆன் பொருநை வெண்மணல் சிதைய (புறம். 36: 5)
கழைமாய் **காவிரிக்** கடல் மண்டு பெருந்துறை (அகம். 123 : 11)
உரு கெழு **குமரி**யின் தெற்கும் (புறம். 6 :2)
சிலம்பாறு அணிந்த சீர் கெழு திருவின் (பரி. 15: 22)
சேரலர், **சுள்ளிஅம்** பேரியாற்று வெண்நுரை கலங்க (அகம். 149: 8)
கடுவரல் கலுழிக்கட்கு இன் **சேயாற்று** வடு வாழ் எக்கர் (மலை. 555)
நல் நீர்ப் **பஃறுளி** மணலினும் பலவே (புறம். 9: 11)
பெண்ணை அம் பேரியாற்று நுண் அறல் கடுக்கும் (அகம். 35: 16)
நிவந்து கரை இழிதரும் நனந்தலைப் **பேரியாற்றுச்** சீருடை (பதி. 28: 10)
கல்லென் **பொருநை** மணலினும் (புறம். 387: 34)
சாந்துவரு **வானி** நீரினும் (பதி. 86: 13)
நீ உரைத்தி **வையை** நதி (பரி. 11: 92)
பொன் கொழித்து இழிதரும் போக்கு அருங் **கங்கை** (பெரும். 432)
வெண்கோட்டு யானை **சோணை** படியும் (குறுந். 75: 3)
வண்புனல் **தொழுநை** வார் மணல் அகன் துறை (அகம். 59: 4)
காவிரியன்றியும பூவிரி புனலொரு
மூன்றுடன் கூடிய **கூடல்** அனைய (பதி. 50: 6-7)
கடுந்தேர்ச்செழியன் **படைமாண் பெருங்குளம்** (புறம். 340: 2-3)

4. நீர் நசைஇக் குழித்த **அகழ்** சூழ் பயம்பின் (பெரும். 7-8)
பாருடைத்த **குண்டகழி** (புறம். 14: 5)
குண்டுநீர் **இலஞ்சி** (குறுந். 91: 2)
வல்லூற்று **உவரி** தோண்டி (பெரும். 98)
கல்லதர்ச் சிறுநெறிப் பரல் அவல் **ஊரல்** சிறுநீர் (நற். 333: 2-3)
நீத்துடை நெடுங்**கயம்** (பெரும். 289)
கல்லிடத்து இயற்றிய வட்டுவாய்க் **கிடங்கு** (மது. 736)
பாழூர்க் **கிணறு** (புறம். 132: 3)
நெடுநீர்க் **குட்டத்துத்** துடுமெனப்பாய்ந்து (புறம். 243: 10)
தோள் தாழ் **குளம்** (பெரும். 274)
உவலைக் **கூவல்** (ஐங். 203 : 3)
ஊருண் **கேணி** (புறம். 392 : 13)
கலங்கல் **சூழி** (புறம். 375 : 1)
காமர் வியன் **துறை** (புறம். 55 : 19)
வல் உவர்ப் **படு** (அகம். 79 : 3)

அகழ் சூழ் **பயம்பு** (பெரும். 108)
நுரைத்தலைக் குரைபுனல் **வரைப்பகம்** புகுதொறும் (பொருந. 240)

5. உரவு நீர் **அழுவம்** (பெரும். 350)
ஆழி தலைவீசிய (அகம். 326 :2)
புலவுத்திரை **ஓதம்** (மது. 539)
நளிகடல் இருங்**குட்டம்** (புறம். 26 : 1)
நீரொலித்தன்ன **தானை** (மது. 369)
வெண்டலைப் **புணரி** (குறுந். 144 : 2)
பெருநீர் விளையுள் (நற். 45 : 9)
இரும்பனிப் **பௌவம்** (பரி. 7 : 1)
மாநீர்ச் சேர்ப்ப (குறுந். 349 : 2)
கரை பொருது இரங்கும் **முந்நீர்** (மது. 425)

6.

அந்தீம் தெண்ணீர்	(குறிஞ்சி. 211)	அருநிலை நீர்	(பரி. 21: 43)
அலை நீர்	(சிறு. 146)	அழுகற் சின்னீர்	(குறு. 56: 2)
அறல்	(மது. 340)	இரங்குநீர்	(அகம். 152: 5)
இருநீர்	(அகம். 280:8)	இலங்குநீர்	(பெரும். 34)
இருள் நிறமுந்நீர்	(முருகு. 293)	இன்னீர்	(புறம். 43: 22)
உண்ணீர்	(புறம். 204: 5)	உரவு நீர்	(பெரும். 350)
உவரி (உவர் நீர்)	(பெரும். 98)	உறுநீர்	(மலை. 139)
ஊறுநீர்	(அகம். 128: 7)	எறிநீர்	(முல்லை. 57)
ஏமநீர்	(பரி.தி. 02: 2)	ஒழுகுநீர்	(குறுந். 25: 4)
ஒளிறுநீர்	(அகம். 62: 14)	ஓதம்	(பரி. 7: 29)
கலங்கல்	(அகம். 121: 5)	கலங்கிய நீர்	(கலி. 142: 65)
கலிழி நீர்	(ஐங். 203: 4)	கீழ் நீர்	(புறம். 396: 1)
குண்டுநீர்	(புறம். 347: 6)	குளநீர்	(மது. 603)
குறுநீர்	(முல்லை. 58)	சலம்	(பரி. 10: 90)
சில் நீர்	(நற். 133: 10)	சிறுநீர்	(நற். 271: 7)
சின்னீர்	(புறம். 154: 1)	தடநீர்	(ஐங். 398: 3)
தண்கலுழ்	(குறுந். 200: 1)	தண்ணீர்	(குறுந். 275: 4)
தத்துநீர்	(சிறு. 62)	தலைநீர்	(புறம். 390: 24)
தாநீர்	(குறு. 391: 8)	தாழ்நீர்	(புறம். 55: 17)
திரையரு நீத்தம்	(புறம். 238: 17)	தீநீர்	(புறம். 150: 16)
துணிநீர்	(மது. 283)	துறுநீர்	(சிறு. 69)
துறை நீர்	(புறம். 150: 16)	தென் நீர்	(குறிஞ்சி. 55)
தேர்நீர்	(கலி. 7: 2)	தேறுநீர்	(பட். 97)
தைந்நீர்	(பரி. 11: 115)	நண்ணீர்	(மலை. 221)
நளிநீர்	(குறுந். 368: 6)	நறுநீர்	(சிறு. 68)
நன்னீர்	(பெரும். 321)	நிலநீர்	(அகம். 259: 3-5)
நீத்தம்	(குறுந். 368: 8)	நீத்துநீர்	(குறுந். 313: 2)

நெடுஞ்சுழி	(மது. 379)	நெடுநீர்	(புறம். 243: 9)
பரந்த நீர்	(கலி. 142: 63)	பழநீர்	(குறு. 251: 5)
பனிநீர்	(சிறு. 251)	பிசிர்	(பரி. 16: 83)
பிறங்கு நீர்	(புறம். 49: 6)	புதுநீர்	(குறுந். 251: 6)
புலவு நீர்	(மது. 114)	புனல்	(பரி. 6: 3)
பூநீர்	(பரி. 21: 42)	பூவிரிப் புதுநீர்	(புறம். 166: 28)
பெயல்	(நெடு. 21)	பெயல் நீர்	(குறுந். 79: 2)
பெருநீர்	(பெரும். 433)	மண்ணீர்	(கலி. 121: 3)
மண்ணுநீர்	(அகம். 62: 10)	மணிநீர்	(சிறு. 152)
மலிநீர்	(புறம். 68: 9)	மறுகுநீர்	(பொருந. 45)
மறுசுழி	(புறம். 238: 18)	மீநீர்	(புறம். 396: 2)
முத்து நீர்	(பரி. 10: 13)	முதுநீர்	(பெரும். 294)
முந்நீர்	(பெரும். 30)	முழங்குநீர்	(கலி. 56: 20)
முறைவெள்ளம்	(பரி. 2: 10)	வண்ணநீர்	(பரி. 11: 55)
வளநீர்	(புறம். 396: 13)	விரிநீர்	(மது. 339)
விழுநீர்	(புறம். 13: 13)	வீங்குதிரை	(சிறு. 155)
வெப்பத் தண்ணீர்	(குறுந். 275: 4)	வெவ்வெங் கலுழி	(குறு. 354: 4)
வேய்நீர்	(பரி. 21: 41)	இயங்குபுனல்	(மது. 336)
இழிதருபுனல்	(பரி.திர. 2: 66)	எதிர் புனல்	(பரி. 10: 103)
கடும்புனல்	(குறுந். 171:2)	குரூஉப்புனல்	(மது. 245)
செம்பூப் புனல்	(பரி. 7: 22)	செம்மைப் புதுப்புனல்	(பரி. 9: 76)
செம்புனல்	(சிறு. 3)	சேறாடுபுனல்	(பரி. 6: 51)
தண்ணம் புனல்	(புறம். 6: 10)	தண்புனல்	(புறம். 166: 29)
தலைப்பெயல் செம்புனல்	(ஐங். 180: 3)	தீம்புனல்	(பரி. 6: 79)
தொகுபுனல்	(பரி 7 : 28)	நளிபுனல்	(பரி. 8: 104)
நுரைத்தலைக் குரைபுனல்	(பொருந.240)	பாய்புனல்	(பரி. 7: 39)
பூப்புனல்	(கலி. 78: 3)	பெரும்புனல்	(பரி. 7: 8)
மலிபுனல்	(பரி. 20: 106)	மாயப்புதுப்புனல்	(கலி. 98: 34)
மென்புனல்	(புறம். 341: 19)	வண்புனல்	(அகம். 59: 4)
வருபுனல்	(மது. 725)	வார்புனல்	(பரி. 7: 81)
விருந்துபுனல்	(பரி. 6: 40)	வேனிற்புனல்	(கலி. 84: 38)
வேறுபடுபுனல்	(பரி. 6: 44)		

தமிழ்க் கவிதையியலும் சிற்பக்கலையும்

இரா. சீனிவாசன்

தமிழுக்கு இரண்டாயிரம் ஆண்டுக்கால கவிதை வரலாறு இருந்தாலும் கவிதையியல் பற்றிய சிந்தனைகள் அண்மைக் காலத்தே தோன்றியுள்ளன. அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதையியல் போன்றதொரு நூல் தமிழில் இல்லை. வடமொழியில் உள்ளதுபோன்ற ரஸம், தொனி போன்ற இலக்கியக் கோட்பாடுகளும் தமிழில் இல்லை. எனினும் இந்த அளவுக்கு நீண்ட மரபு உள்ள மொழியில் கவிதைக்கு - அதன் அழகியல் சிந்தனைக்கு இடம் இருந்ததா இல்லையா என்ற கேள்வியை எழுப்பிப் பார்க்கும்போது சற்றுப் பின்நோக்கிச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. தொல்காப்பியம் முதலிய இலக்கணங்களிலும் உரைகளிலும் சிற்சில குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. இவற்றைவிட பாட்டியல் நூல்களில் கவிதையியல் கூறுகள் மிகுதியாக உள்ளன.

பாட்டியல் என்ற சொல் பாட்டினது இயல் என விரிந்து நிற்கும். பாட்டினது இலக்கணம் சொல்லும் நூல் என பொருள் கொள்ளலாம். எனினும் பாட்டியல் நூல்கள் செய்யுள்களால் ஆக்கப்பட்ட இலக்கிய ஆக்கங்களுக்கே விளக்கம் அளிக்கின்றன. பாட்டியல் நூல்களே மற்றவற்றைவிட கவிதையியல் பற்றி அதிக தகவல்களைத் தருகின்றன. பிரபந்தங்களின் பெயர், எண், அமைப்பு, யாப்பு, செய்யுள் எண்ணிக்கை முதலியவற்றைக் கூறும் பாட்டியல்களில் கவிதையியல் கருத்துகள் அதிகமாக இருப்பது இயல்பானதே. பாட்டியல் நூல்களில் காணப்படும் கவிதையியல் கூறுகளை அறிந்துகொள்ள அவற்றின் அமைப்பை அறிவது அவசியமாகும்.

பன்னிரு பாட்டியல்	10ஆம் நூற்றாண்டு
வெண்பாப் பாட்டியல்	12ஆம் நூற்றாண்டு
நவநீதப் பாட்டியல்	14ஆம் நூற்றாண்டு
சிதம்பரப் பாட்டியல்	16ஆம் நூற்றாண்டு
பிரபந்த மரபியல்	16ஆம் நூற்றாண்டு
இலக்கண விளக்கப்பாட்டியல்	16ஆம் நூற்றாண்டு

என்னும் நூல்கள் முக்கியமான பாட்டியல் நூல்களாகும். இவற்றுக்குள் சிற்சில வேறுபாடுகள் காணப்படினும் எல்லாபாட்டியல் நூல்களும் பின்வரும் பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளன.

1. பொருத்தவியல்
2. பிரபந்தங்களின் இலக்கணம்
3. ஒழிபியல்

பொருத்தவியலில் மங்கலம், சொல், எழுத்து, தானம், பால், உண்டி, வருணம், நாள், கதி, கணம் ஆகிய பத்துப் பொருத்தங்கள் விளக்கப்படும். இந்தப் பொருத்தங்கள் பாட்டுடைத் தலைவனுக்கும் நூலின் முதல் செய்யுளில் உள்ள முதல் சீர் அல்லது எழுத்துக்கும் உள்ள பொருத்தங்களைப் பற்றிக் கூறுவன. எடுத்துக்காட்டாக, செய்யுளில் முதலில் மங்கலச் சொல் வரும்படி பாடவேண்டும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. கூடவே மங்கலச் சொற்களின் பட்டியலும் தரப்பட்டுள்ளது. சீர், எழுத்து, பொன், பூ, திங்கள், திரு, மணி, நீர், சொல், கார், பரிதி, யானை, கடல், உலகம், மலை, மா, கங்கை, நிலம் ஆகிய சொற்கள் முதல் சொல்லாக வரலாம் என்று வெண்பாப் பட்டியலில் கூறப்பட்டுள்ளது.

பிரபந்தங்களின் இலக்கணம் கூறும் பாட்டியல் நூல்களின் இரண்டாம் பகுதியில் பிரபந்தங்களின் பெயர், யாப்பு, பாடல் எண்ணிக்கை முதலியன கூறப்பட்டுள்ளன. பிரபந்தங்களின் எண்ணிக்கையில் பாட்டியல் நூல்கள் தமக்குள் மாறுபடுகின்றன. ஒழிபியலில் நால் வருணத்துக்கும் உரிய நான்கு பாக்கள், கவி, கமகன், வாதி, வாக்கி ஆகிய நால்வகைப் புலவர்கள், ஆசு, மதுரம், சித்திரம், வித்தாரம் என்ற நான்கு வகைக் கவிகள் முதலியன சொல்லப்பட்டிருக்கும்.

பாட்டியல் நூல்களில் காணப்படுவதைப் போன்ற கருத்துகள் சிற்ப நூல்களிலும் காணப்படுகின்றன. இதுவரை எட்டு சிற்ப நூல்களின் சுவடிகள் கண்டெடுக்கப்பட்டு, சரஸ்வதி மகால் நூலகத்தாரால் பதிப்பிக்கப் பட்டுள்ளன. அவை பின்வருவன.

1. மயமதம்
2. மானசாரம்
3. சகளாதிகாரம்
4. ஸ்ரீ காசியபசில்ப சாஸ்திரம்
5. பிராமீய சித்ரகர்ம சாஸ்திரம்
6. சாரஸ்யே சித்ரகர்ம சாஸ்திரம்
7.. ஸ்ரீ தத்துவநிதி
8. சில்பரத்தினம்

இந்தச் சுவடிகள் கிரந்த எழுத்துக்களில் உள்ளவை. இவற்றில் சொல்லப்பட்டுள்ள கட்டிட முறைகளும் படிமங்களும் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் உள்ளவையே. பழங்காலத்தில் சமஸ்கிருதம் தொடர்பு மொழியாக இருந்ததால் சிற்பநூல்களும் சமஸ்கிருதத்தில் எழுதப்பட்டு உள்ளன. இன்றுவரை தமிழ்நாட்டுச் சிற்பிகளால் இவை பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

தமிழ் இலக்கியங்களிலும் சிற்பநூல், சிற்பத்தொழில் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. நெடுநல்வாடை, திவாகரம், பிங்கலம் முதலிய வற்றில் இத்தகைய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

பொதுவாக, சிற்பத் தொழிலில் சோதிடம் சார்ந்த நம்பிக்கைகள் அதிகம். சகுனம் பார்த்தல், மந்திரம் ஓதுதல், யாகம் செய்தல் முதலியன சிற்பத் தொழிலில் இன்றியமையாதவை. சிற்பம் செய்யத் தேவைப்படும் கல், மரம் முதலியவற்றைத் தேர்வு செய்வதில் சோதிடம் சார்ந்த கருத்துகள் அதிகம் இடம்பெறுகின்றன.

சிற்ப நூல்களில் செய்விப்போன் முக்கிய இடம்பெறுகிறான். இவனைக் கர்த்தா என்றும் எஜமான் என்றும் சிற்ப நூல்கள் கூறும். செய்விப்போனுக்கும் செய்யும் படிமத்திற்கும் இருக்க வேண்டிய பொருத்தங்கள் பற்றிய கருத்துகள் சிற்ப நூல்களில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. அங்குலம் என்பது சிற்ப நூல்களில் அடிப்படை அலகு. இதை எஜமானனுடைய வலக்கை நடுவிரலில் நடுக்கணுவின் நீளம் அல்லது அகலமானது **மாத்திராங்குலம்** எனப்படும் (சுப்ரமண்ய சாஸ்திரி: 1960: 27) என்று செய்விப்போனுடைய விரல் நீளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே கணக்கிடுகிறார்கள்.

பாட்டியல் நூல்களும் செய்விப்போனுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து இயற்றப்பட்டவை. பல்லவர் காலத்திலும் சோழர் காலத்திலும் அரசனைப் புகழ்ந்து நூல் இயற்றி அதை அரங்கேற்றிப் பரிசு பெறும் போக்கு வந்துவிட்டது. இவ்வாறு பரிசுக்காகப் பாடும் புலவர்களின் கையேடாகவே பாட்டியல் நூல்கள் விளங்கின என்று சிவத்தம்பி எழுதியுள்ளார் (1995: 99). ஆகவே பாட்டியல் நூல்களில் பாட்டுடைத் தலைவன் முக்கிய இடம்பெறுகிறான். இந்த நிலையில் பாட்டியல் நூல்களும் சிற்ப நூல்களும் ஒரே அடிப்படையில் செயல்படுகின்றன.

படிமம் செய்வதற்கு ஏற்ற கற்களைத் தெரிவு செய்யும்போது, அந்தக் கற்களைப் பின்வருமாறு வகைப்பாடு செய்கின்றனர்.

> **சிலை(கல்)யானது வெளுப்பு, சிவப்பு, மஞ்சள், கருப்பு என்று நான்கு வகைகளாகும்... வெளுப்பு, சிவப்பு, மஞ்சள், கருப்பு இந்நிறங்கள் முறையே பிராமணாதி ஜாதிகளுக்கு உரியவைகளாகக் கூறப் பட்டுள்ளன.** (சுப்ரமணிய சாஸ்திரி: 1960: 83)

பாட்டியல் நூல்களில் வெண்பா, அந்தணர்க்கும் ஆசிரியப்பா, அரசர்களுக்கும் கலிப்பா, வணிகர்க்கும் வஞ்சிப்பா, சூத்திரர்க்கும் உரியவையாக கூறப்பட்டுள்ளன.

எழுத்துக்களில் குறில் எழுத்துகள் ஆண்பால் எழுத்துகள், நெடில் எழுத்துகள் பெண்பால் எழுத்துகள், ஒற்றெழுத்துகளும் ஆய்த எழுத்துகளும் அலி எழுத்துகள் என்று வெண்பாப் பாட்டியலில் (7) கூறப்பட்டுள்ளது. இதே போல படிமம் செய்யப் பயன்படும் கல்லும் மூன்று விதமாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.

> **மணியோசையைப் போல் அதிக சத்தமும் நீண்ட வடிவமும் உடையது புருஷ சிலையாகும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. பனையைப் போன்ற ஓசையும் நீண்ட வடிவமும் உடையது ஸ்திரீ சிலையாகும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. பளபளப்பில்லாமல் உறுதியில்லாமல் கரடுமுரடாய் ஒலியில்லாமல் இருக்கும் சிலையானது நபும்ஸக சிலை என்று கூறப்பட்டுள்ளது.** (சுப்ரமணிய சாஸ்திரி: 1960: 88).

பாட்டியல் நூல்கள் இதைப் பால் பொருத்தம் என்று கூறியுள்ளன.

பாட்டியல் நூல்கள் நாள் பொருத்தம் என்பதையும் கூறுகின்றன. சிற்ப நூல்கள் இதை நட்சத்திரப் பொருத்தமாகப் பின் வருமாறு குறிப்பிடுகின்றன.

> **(இலிங்கத்தின்) உயர அங்குலத்தை 8ஆல் பெருக்கி 27ஆல் வகுக்க வேண்டும். வகுத்து மீதம் வரும் எண்ணானது அசுவதி முதலிய நட்சத்திரங்களாகும். அரசன், யஜமானன் இவர்களின் ஜென்ம நட்சத்திரம் முதல் லிங்கத்தின் நட்சத்திரம்வரையில் எண்ண வேண்டும். அவ்விதமே தேவாலய நட்சத்திரம் முதல் லிங்கத்தின் நட்சத்திரம் வரையில் எண்ணவேண்டும்.** (மேற்படி: 99)

பாட்டியல் நூல்களில் மொழி முதல் எழுத்துகள் நூற்றிரண்டும் 27 நட்சத்திரங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. அ, ஆ, இ, ஈ ஆகியவை கார்த்திகை; உ, ஊ, எ, ஏ, ஐ பூராடம்; ஒ, ஓ, ஔ உத்திராடம்; க, கா, கி, கீ, திருவோணம் என்று வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பாட்டுடைத் தலைவன் நட்சத்திரத்திற்கு ஏற்ற நட்சத்திரத்தில் உள்ள எழுத்தை முதலில் தொடங்கிப் பாட வேண்டும் (வெண்பாப் பாட்டியல்: 19).

இதுவரை காட்டப்பட்ட மூன்று கருத்துகளிலிருந்து சிற்ப நூல்களுக்கும் பாட்டியல் நூல்களுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை புலனாகிறது. இத்தகைய ஒற்றுமைக்கு இரண்டு காரணங்களைக் காட்டலாம்.

முதலாவதாகச் சிற்ப நூல்களும் பாட்டியல் நூல்களும் செய்விப்போனுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் தருகின்றன. ஒருவனைப் பாடிப் பரிசில் பெற விழையும் கவிஞர்களுக்கு உதவும் நூலாகவே பாட்டியல் நூல்கள் திகழ்கின்றன. வரையறுத்த பாட்டியலில் நூற்பயன் கூறும் செய்யுள் இதைத் தெளிவாக விளக்குகிறது.

> **உளக்கவி வாணர் எனைப்போல் நாடொறும்**
> **உண்பொருட்டால்**
> **வளக்கவி பாடிப் பிழைப்பதிந் நூலின் வரும் பயனே** - 3

ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் கவிதை ஆக்கத்திற்கு இருந்த சமூக மதிப்பை இதனால் அறிந்து கொள்ளலாம். சிற்ப நூல்களும் செய்விப்போனுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்தே அமைந்துள்ளன. பெரும் பொருள் செலவில் நிறுவப்படும் கோயில் முதலியவற்றிற்குச் செய்விப்போன் இல்லாமல் எக்காரியமும் செய்ய இயலாது. எனவே இயல்பாகவே சிற்ப நூல்கள் செய்விப்போனுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றன.

இரண்டாவதாக இரண்டும் ஒரே சமூகத்தில் ஏறத்தாழ ஒரே காலத்தில் திகழ்ந்தவை. ஒரு சமூகத்தில் உள்ள பல பண்பாட்டுக் கூறுகளுக்கு உட்பிணைப்பு இருப்பதைப் போலவே பல வகைப்பட்ட கலைகளுக்கு இடையிலும் ஒற்றுமை இருக்கும். ஒரு கலைக்கும் இன்னொரு கலைக்கும் இடையே தொடர்பே இல்லாமல் தனித்து இயங்குதல் என்பது இயலாத ஒன்று. மேலும் சிலரேனும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட கலைகளில் வல்லுநராக இருக்கும் வாய்ப்புகள் உள்ளன. அத்தகையோரால் ஒரு கலையில் உள்ள அழகியல் அம்சங்கள் அச்சமூகத்தில் பயிலும் எல்லா கலைகளிலும் வெளிப்படும்.

> **தமிழ்க் கவிதையின் அழகியலைத் தெளிவுப்படுத்த முனையும்பொழுது தமிழ்நாட்டின் சிற்பப் படிமக்கலையின் வளர்ச்சிகள் பற்றிக் குறிப்பிடாது அப்பணியினை நிறைவுறச் செய்தல் முடியாது. உண்மையில் ஒரு குழுமத்தின் அல்லது காலத்தின் அடிப்படையான அழகியல், கலைக்குக் கலை தொடர்பற்றதாக வேறுபட்டதாக இருக்கமுடியாது. ஒவ்வொரு கலை வடிவத்திலும் தனித்துவத்திற்கு ஏற்ற வகையில் வெளிப்படுவதாய் ஆனால் அடிப்படையில் ஒரு நீர்மையதாகவே அழகியலுணர்வு அமையும்** (சிவத்தம்பி: 1988: 178).

என்ற கூற்று, கலைகளுக்கு இடையிலான அழகியல் குறித்துத் தெளிவாக விளக்குகிறது. குறிப்பாக, சிற்பக்கலைக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள தொடர்பு குறித்து இங்குக் கூறப்பட்டுள்ளதைக் கவனிக்க வேண்டும்.

இந்த இரண்டு காரணங்களுக்காகத் தமிழ் கவிதையியல் பற்றிச் சிந்திக்கும்போது சிற்பக் கலையைத் தவிர்த்துவிட்டுச் சிந்திக்க முடியாது என்பதை வலியுறுத்திக் கூறவேண்டியுள்ளது. சிற்ப நூல்களில் பொருத்தம் பற்றிக் கூறியுள்ளவற்றை நோக்கும்பொழுது இக்கட்டுரையாளர் எழுதிய பின்வரும் கூற்றும் முக்கியமாகிறது.

> **சிற்ப நூல்களில் காணப்படும் பொருத்தங்கள் காரணத்தோடு இருப்பது தெளிவு. ஆனால்**

> **பாட்டியல் நூல்களில் இத்தகைய பகுப்புகளுக்குக் காரணம் கூறப்படவில்லை. சிற்ப நூல்களின் தாக்கத்தாலேயே இலக்கணங்களில் இம்மாதிரியான சிந்தனைகள் தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று வலியுறுகிறது.** (1995: 37)

இந்தக் கட்டுரையில் காட்டிய மூன்று எடுத்துக்காட்டுகளும் பொருத்தம் பற்றியனவே. அழகியல் அம்சங்களை நோக்கும்பொழுதும் சிற்பக் கலைக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள நெருங்கிய உறவு புலப்படும். உவமைகளைப் பொறுத்தவரையில் சிற்பக் கலைக்கும், கவிதைக்கும் ஒற்றுமை உள்ளது. மனிதர்களின் உடல் கூறுகளின் உவமைகளைச் சிற்ப நூல்களும் கூறுகின்றன.

சிற்பநூல்களில் கூறப்பட்டுள்ள உவமைகள்

வெண்படிமம்

நெற்றி	- பிறை
புருவம்	- வில்
கண்கள்	- குவளை மலர், தாமரை, அம்பு, வேல், கெண்டைமீன்
மூக்கு	- எள்ளுப்பூ
முகம்	- முழுமதி, மலர்ந்த தாமரை
உதடு	- கோவைப்பழம்
பல்	- முத்து, முல்லை அரும்பு
கழுத்து	- வலம்புரிச் சங்கு, கமுகு
தோள்	- மூங்கில், கரும்பு
கைவிரல்	- காந்தள் மலர்
இடை	- துடி, வச்சிரம்
முழங்கால்	- நண்டு
கணைக்கால்	- விரால் மீன்
முழுத்தோற்றம்	- மயில் (கணபதி ஸ்தபதி: 1978: 230, 231)

இந்த உவமைகள் கவிதைகளில் பயின்றுவருவது கண்கூடு. அது மட்டுமல்லாமல் இலக்கியத்தில் பயின்றுவரும் உவமைகளைத் தொகுத்துக் கூறும் உவமான சங்கிரகம், இரத்தினச் சுருக்கம் முதலிய நூல்களிலும் இதே உவமைகள் கூறப்பட்டுள்ளன (சுந்தரமூர்த்தி: 1981). இதே போன்ற உவமைகள் ஆண்படிமங்களுக்கும் கூறப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு அழகியலிலும் சிற்பக் கலையும் கவிதையும் ஒன்றுபட்டுள்ளன. எனவே கவிதையியல் பற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுது சிற்பக்கலையைத் தவிர்க்க இயலாது என்பதை வலியுறுத்திக்கூற வேண்டியுள்ளது.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. அரங்கராசன், ச., **இலக்கண வரலாறு - பாட்டியல் நூல்கள்,** பாலமுருகன் பதிப்பகம், மருதூர், 1983.

2. அருணாசலம், மு., **பிரபந்த மரபியல்,** சென்னை அரசினர் கீழ்த்திசை சுவடிகள் நூலகம், 1976.

3. இராமலிங்கத் தம்பிரான், கொ., **வெண்பாப் பாட்டியலும், வரையறுத்த பாட்டியலும்,** கழகம், சென்னை, 1976.

4. சிவத்தம்பி, கா., **தமிழில் இலக்கிய வரலாறு,** 1988.

5. சிவத்தம்பி, கா., **தமிழில் கவிதைப்பற்றி இலக்கணமாகப் படுத்தப்பட்ட நோக்குகளும், தமிழிலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றல் நெகிழ்வுணர்வும்** (முதன்மை அமர்வு ஆய்வுரைகள்), எட்டாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு, தஞ்சாவூர், 1995.

6. சீனிவாசன், இரா. **தமிழ் இலக்கண மரபுகள்,** (முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு), சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1988.

7. சுந்தரமூர்த்தி, இ., **உவமான சங்கிரகம்,** சென்னை, 1981.

8. சுப்ரமண்ய சாஸ்திரி, **காசியபசிற்ப சாஸ்திரம்,** சரஸ்வதி மகால் நூல் நிலையம், தஞ்சாவூர், 1960.

களப்பணி, பண்பாடு மற்றும் இன வரைவியல்: சில புதிய போக்குகள்

ஆ. செல்லபெருமாள்

இனவரைவியல் என்பது ஒரு பண்பாட்டினை அல்லது ஒரு பண்பாட்டின் சில அம்சங்களை எழுத்து வடிவில் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துவதைக் (Written representation of culture) குறிக்கும். இந்தக் கட்டுரை, எவ்வாறு ஒரு பண்பாடு இனவரைவியலில் எடுத்துரைக்கப் படுகிறது என்பதை விளக்குகின்றது. ஒருவரின் சுயஅனுபவத்தின் வாயிலாக வேறொரு பண்பாட்டுச் சமூக யதார்த்தத்தைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் வினோத முறையே இது. ஆகவே இனவரைவியல் அதீதத் தனியொருமையும், சொந்த எண்ணங்களைக் கொண்டதும் ஆகும். எனவே மற்றவர்களைப் பற்றி எழுத்தில் காட்டப்படும் படிமங்கள் பெரும்பாலும் நடுநிலையோடு இருக்க வாய்ப்பில்லை. இனவரைவியல் எழுத்துக்கள் மானுட நடத்தைகளைப் பற்றிப் பிறர் அறியச்செய்வதுடன் சமூக வாழ்வினைப் பற்றிப் பல விதங்களில் மதிப்பீட்டினையும் செய்கின்றது. இப்படியிருந்துங் கூட இனவரைவியல் மிகப்பெரிய அளவிலான ஒப்பீட்டிற்கும் ஒரு சமூகத்தின் அக, புறத் தன்மைகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் உதவியது.

இனவரைவியல் பல்வேறு விதங்களில் பண்பாட்டுச் சொல் ஓவியங்களாக விளங்கின. இனவரைவியல் களப்பணியையும், பண்பாட்டினையும் ஒன்றிணைக்கக் கூடியது.

மற்ற மக்களைப்பற்றிப் புரிந்துகொள்வதற்குச் சாலச் சிறந்த வழி களப்பணியே எனப் பலரும் கூறுவர். களப்பணி என்பது எந்த மக்களைப் பற்றிப் படிக்கின்றோமோ அந்த மக்களோடேயும், அவர்களைப் போலவேயும் வாழ்ந்து ஆராய்வது. களப்பணியில் ஈடுபடும் ஆய்வாளர் முழு நேரமும் தான் ஆராயப் புகுந்த மக்களோடு ஒரு நீண்ட கால கட்டத்திற்கு வாழ வேண்டும். ஆக, களப்பணி என்பது காலம், ஈடுபாடு, இடைவினை, உற்றுநோக்கல், அறிக்கை தயாரிப்பு எனப் பல அம்சங்களையும் உள்ளடக்கியது. இந்த ஆய்வு வெளியீடுகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் எவ்வாறு கள ஆய்வாளர் தொடக்கத்தில் தான் ஆராயப் புகுந்த மக்களைப் பற்றிச் சரிவரத் தெரியாதவராகவும், அந்நியராகவும் இருந்து பிறகு அந்த மக்களைப் பற்றி நன்கு அறிந்தவராகவும் நம்பிக்கைக்குரியவராகவும் சுயமாற்றமடைந்த விதத்தினை விளக்குவன.

கள ஆய்வாளர் தாங்கள் ஆராயப்புகும் ஆய்விடத்திற்கு நிச்சயம் புதியவர்கள்; தங்களது சுயத்தை மறுக்கிறவர்கள் (Self denying); தனியன்கள் (loners) போன்று இருந்து தாங்கள் ஆராய்ந்த மக்களைப் பற்றிய ஒரு பண்பாட்டு விவரணையாக இனவரைவியலை உருவாக்குகின்றனர்.

சமூக யதார்த்தம் எவ்வாறு எழுத்தின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தப் பட்டது என்பதில் பல அம்சங்கள் உள்ளடங்கியிருந்தாலும் நூலாசிரியரின் குரல் (Authorial voice) முக்கியமானது. நூலாசிரியரின் தகவு நோக்குகள் அவர் பயன்படுத்தும் குறிப்பிட்டவித இனவரைவியல் பாணி, வகைமைகள் ஆகியவற்றின் வாயிலாக வெளிப்பட்டுவிடும். ஆனால் வாசகன் கவனமாக இருக்கவேண்டும். குரல் இனவரைவியலுக்குள்ளும், இனவரைவியல்களுக் கிடையேயும் வேறுபடும். ஒருசிலவித குரல்கள் மட்டும் இந்தக் கட்டுரையில் வகைமைப்படுத்தப்பட்டு வெளிப்படுத்தப்படு கின்றன. இனவரைவியல் குரல்களைப் பற்றிய ஓர் அளவீட்டினை (Survey) இக்கட்டுரை மேற்கொள்கிறது. எப்போதெல்லாம் நாம் நமக்கு அந்நியப்பட்டச் சூழலைப் பற்றிய புரிதலை மற்றவர்களுக்கு எடுத்துக் கூறுகிறோமோ அப்போது நாம் எல்லோருமே ஒரு விதத்தில் களஆய்வினர் தான். ஒரே வித்தியாசம் இனவரைவியல் களஆய்வாளர்கள் தங்களது புரிதல்களை நூலாக வெளியிடுகின்றனர்.

இனவரைவியல் பொதுவான வாசகர்களிடமும், துறை சார்ந்த வல்லுநர்களிடமும் இரு வேறுவிதமான எதிர்வினைகளை உண்டாக்கு கின்றன. பொதுநிலை வாசகர்கள் இனவரைவியலை நெருடலுடன், நயமற்று நெகிழ்ச்சித் தன்மையற்று எழுதப்பட்டுள்ளதாக எண்ணுவர். ஆனால் அத்துறைசார் வல்லுநர்களோ இனவரைவியல் இன்னுங்குறிப்பாக, சுருக்கமாகத் தரமுடன் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும் என எண்ணுவர். முன்னாட்களில் இனவரைவியல் எந்த விமர்சனத்திற்குமிடமின்றி, ஒரு வழக்கமான முறையினைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டது. ஆனால் அதே முறைகள் இப்போது பரவலாக விவாதத்திற்குள்ளாக்கப்பட்டுள்ளன. இதுநாள் வரை வெளியிடப்படாமல் இருந்த அவ்வளவாகப் பிரபலமில்லாத பாணியில் அமைந்த களப்பணிக் குறிப்புக்களை இப்போது சில இனவரைவியல்களின் படியெடுப்பவர்கள் (scribes) வெளியிட்டு இப்போதைய போக்குகளைச் சோதித்தறிகின்றனர். சிலர் இதுநாள் வரை கேள்விக்கிடமின்றி போற்றிப் புகழப்பட்ட பண்பாட்டைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துதல் (Cultural representation) என்ற அறிவறிவுக் கற்பிதங்களைக் (Epistemological assumptions) கேள்விக்குட்படுத்துகின்றனர். இன வரைவியலின் நல்ல அம்சங்கள் மற்றும் அது சமூக யதார்த்தங்களைப் பிரதிபலிப்பதில் உள்ள சிக்கல்கள் ஆகிய இரு வேறுபட்ட விஷயங்களையும் இக்கட்டுரை ஆராயும்.

இப்போதெல்லாம் களஆய்வாளர்கள் தங்களது ஆய்வுகளில் பல புதுமையான பிரதிநிதித்துவ வடிவங்களைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இதன் விளைவாக இனவரைவியலை இலக்கியம் என்று கூறுவதா அல்லது அறிவியல் என்று கூறுவதா என்னும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. வாசகர்கள் மரபாக வைத்திருக்கும் வழக்கத்தை இது மீறினாலும் ஒரு விதத்தில் இது நல்லதுதான் என்கிறார் ஜான் வான் மானென் (1988: X). எளிதாகச் சொல்வதெனில் பல புகழ் பெற்ற இனவரைவியல்களின் கர்வமும் கவர்ச்சியும் இனிப் பழங்கதையாகிப்போயின. மாறிவரும் இந்த காலச் சூழலில் புதிய குரல்கள் ஒலிக்கின்றன; புதிய பாணிகள் தெரியவருகின்றன; புதிய சிக்கல்கள் கவனத்திலிருத்தப்படுகின்றன. வான்மானென் கருத்துப்படி இனவரைவியல் முறையியல் கீழ்க்காணும் நான்கு அம்சங்களை உள்ளடக்கியது. (1) பண்பாட்டுக்கும் நடத்தைக்கும் உள்ள தொடர்பு (உற்று நோக்கப்படுவோர்) (2) கள ஆய்வாளரின் அனுபவங்கள் (உற்று நோக்குபவர்) (3) பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்படும் பாங்கு (கதையாடல்) (4) கதையாடலை மீட்டுருவாக்கம் செய்து கொள்ளும் வாசகரின் பங்கு (கேட்போர் - audience) (VanMaanen 1988: XI).

கிளிஃபோர்ட் கீர்ட்ஸ் (Clifford Geertz), ஜார்ஜ் மார்குஸ் (George Marcus) ஹோவார்ட் பெக்கர் (Howard Becker), ஜார்ஜ் ஸ்டாக்கிங் (George Stocking) ஜோஸஃப் கஸ்ஃபீல்ட் (Joseph Gusfeld), ஜேம்ஸ் கிளிஃபோர்ட், ஜான் வான் மானென் ஆகியோரின் அண்மைக்கால எழுத்துக்கள் அடிப்படையில் இந்தக் கட்டுரை அமைந்துள்ளது. மிக வேகமாக ஒருமுகப்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இந்த உலகில் இனவரைவியல்கள்தான் பன்முகத்தன்மைகளை எடுத்துக்காட்டும் சொல்லோவியங்களாகும். தனியன்கள், குழுக்கள் போன்றவை தத்தமக்குள் ஒரு புரிதலை ஏற்படுத்திக்கொண்டு ஓர் ஒழுங்கினைப் பகிர்ந்துகொள்ளும் (Shared order) விதம் பற்றி இவை எடுத்துரைக்கின்றன. இவை தேசங்கள், சமூகங்கள், திணைக்குடி வரலாறுகள், பிழைப்பாதார முறைகள், சமயங்கள், மொழிக் குழுக்கள் ஆகியவற்றிடையே காணப்படும் முரண்களை எடுத்துக் காட்டின. அது மட்டுமின்றி, பால் வகைமை, வயது, சமுதாயம், பணி போன்ற சமூகத்தினுள் காணப்படும் முரண்களையும் எடுத்துக்காட்டின. இந்தக் கட்டுரையில் இனவரைவியல் எவ்வாறு சமூகவியலையும் மானிடவியலையும் ஒருசேர இணைக்கின்றது என்பதும் ஆராயப்படும்.

களப்பணியின் அடிப்படையில் ஒரு முறையொழுங்கில் (formal) எழுதப்படும் இனவரைவியல்கள் கவர்ச்சிகரமாக எழுதப்படினும் கேள்விக்குட்படுத்தப்பட வேண்டியது. அதுமட்டுமல்லாமல் பண்பாடு என்னும் கருத்தே கூட ஒரு மிகுந்த சிக்கல் வாய்ந்ததாகும்.

புதிய கல்வெட்டுகளில் பண்பாட்டுக் கூறுகள்

மு. நளினி

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம் கடந்த சில ஆண்டுகளில் கள ஆய்வு மேற்கொண்ட கோயில் வளாகங்களில் இருந்து பல புதிய கல்வெட்டுகளைக் கண்டறிந்து வெளிப்படுத்தியுள்ளது. அவற்றுள் சில கல்வெட்டுகள் அக்காலத்தே நிலவிய பண்பாட்டுக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன.

திருச்சிராப்பள்ளியிலிருந்து ஓமாந்தூர் வழியாகத் துறையூர் செல்லும் சாலையில் அமைந்துள்ளது அபினிமங்கலம். இச்சிற்றூரிலுள்ள மாரியம்மன் கோயிலுக்கு அருகில் மண்ணில் புதையுண்டிருக்கும் கற்பலகையொன்றின் இருபக்கங்களிலும் பக்கத்திற்கொன்றென இரண்டு கல்வெட்டுகள் வெட்டப்பட்டுள்ளன. கி.பி 1745 ஆம் ஆண்டைச் சேர்ந்த இக்கல்வெட்டுகள் அன்னதானம் பற்றிய தகவலைத் தருகின்றன.

பொதுவாக இதுபோன்ற அன்னதானக் கல்வெட்டுகள் உள்ளூர் கோயில்களுக்கு அளிக்கப்பட்ட கொடைகளைச் சுட்டுவனவாக அக்கோயில் வளாகங்களில் அமைவதே மரபாகும். இக்கொடைகள் உள்ளூரில் அமைந்த நிலங்களாகவோ அல்லது வெளியூரில் அமைந்த நிலங்களாகவோ இருக்கலாம். தந்தவர்களும் உள்ளூர் அல்லது வெளியூர்ப் பெருமக்களாக இருக்கலாம். ஆனால் அபினிமங்கலம் கல்வெட்டுகள் கொடையளிக்கப்பட்ட இடத்தில் காணப்படுகின்றன. இக்கல்வெட்டுகளின் சிறப்பே அதுதான். கொடையின் பயன் வெளியூர்களில் நிறைவேற்றப்பட வேண்டும் என்று கூறும் கல்வெட்டுகள் கொடையை வெளியூர்ப் பெருமக்களின் பொறுப்பில் விட்டுள்ளமையும் மற்றொரு குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமாகும். இவ்விரு கல்வெட்டுகளுள் ஒன்று திருமடங்களின் அதிபர்கள் மீது அந்நாளைய பெரியவர்கட்கு இருந்த நம்பிக்கையையும் மதிப்பையும் வெளிக்கொணர்கிறது.

இவ்விரண்டு கல்வெட்டுகளுள் ஒன்று இராமேசுவரத்தில் அன்னதானம் செய்வதற்காகும் செலவுகளுக்காக அபினிமங்கலம் என்னும் சிற்றூரின் ஒரு பகுதியைச் செட்டிகுளத்தைச் சேர்ந்த வெங்கடாசல ரெட்டியார், தனுஷ்கோடியைச் சேர்ந்த நத்திரியன் என்பார்க்குக் கொடையாகத் தந்ததைக் கூறுகிறது. இக்கல்வெட்டின் மேற்பகுதி ஐந்து பகுதிகளாகக் கோடிட்டுப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. முதற் பகுதியில் அனுமாரின் வடிவமும் இரண்டாம் பகுதியில் கொடிக்கம்பமும் மூன்றாம் பகுதியில்

பாயும் நிலையில் காளையொன்றும் நான்காம் பகுதியில் நான்கு கைகளுடன் பெண் வடிவமும் ஐந்தாம் பகுதியில் லிங்கமும் உள்ளன. பெண் தெய்வத்தின் பின் கைகளில் வலப்புறம் முத்தலை ஈட்டியும் இடப்புறம் ஈட்டியும் பக்கவாட்டில் யாரையோ குத்துகின்ற மெய்ப்பாட்டில் ஓங்கப்பட்டுள்ளன. இரண்டாம் கல்வெட்டின் மேற்பகுதியிலும் இதேபோல் கொடிக்கம்பம், காளை, லிங்கம், பெண்தெய்வம் ஆகிய கோட்டோவியங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆனால் அநுமாருக்குப் பதிலாக பைரவர் இடம்பெற்றுள்ளார். இராமேசுவரத்துக்கு அநுமாரும் காசிக்குப் பைரவரும் பொருத்தமான அடையாளங்களாகக் கல்வெட்டை அலங்கரிக்கின்றனர். வைரவர் தம் வாகனமான நாயுடன் வலக்கையில் நெடிய முத்தலை ஈட்டியும் இடக்கையில் தலையோடும் ஏந்தியவராய்க் காட்சி தருகிறார்.

இரண்டாம் கல்வெட்டு காசியில் அன்னதானம் செய்யும் செலவுகளுக்காகக் காசிவாசியான தில்லைநாயகத் தம்பிரான் அவர்கட்கு வெங்கடாசல ரெட்டியார் அபினிமங்கலத்தின் ஒரு பகுதியைத் தந்த தகவலைக் கூறுகிறது. இக்காசிவாசி திருப்பனந்தாள் மடத்தின் மேனாள் அதிபர்களுள் ஒருவராகலாம்.

இதேபோல், கொடையளிக்கப்பட்ட இடத்தில் காணப்படும் மற்றொரு கல்வெட்டும் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்திலேயே கிடைத்துள்ளது. திருச்சிராப்பள்ளி சென்னைப் பெருவழியில் சமயபுரத்தை அடுத்துள்ள புரத்தாக்குடியிலிருந்து இரண்டு கிலோ மீட்டர் தொலைவில் அமைந்துள்ளது கல்பாளையம் என்னும் சிற்றூர். இவ்வூரின் புறத்தே வயல்வெளிகளுக்கு முன்னாலுள்ள பகுதியொன்றில் மண்ணில் பாதி புதையுண்ட நிலையில் காணப்படும் இக்கல்வெட்டு மூன்றாம் இராசராசர் காலத்திற்குரியதாகும். மகாபிரதானன் நல்லண்ணன்கள் என்பாரும் இவர் தமக்கையார் அக்கச்சி அக்கனும் போசள நாட்டுக் குறுவத்தில் எழுந்தருள்வித்த சிங்கப் பெருமாளுக்கும் யாதவப் பெருமாளுக்குமான திருஆராதனை மற்றும் திருப்பணிக்கான செலவுகளுக்குரிய உடலாக ஜனநாதநல்லூர் தரப்பட்டது. இந்த ஜனநாதநல்லூர் மூன்றாம் இராசராசரின் இருபத்தைந்தாம் ஆண்டு வரை பாழாகக் கிடந்த பூமியாகும். இதை 'ஊர் குடியும் இன்றி உழுவாரும் இன்றிப் பாழ்கிடந்து போதுகையில்' என்று கல்வெட்டு சுட்டுகிறது. இப்பூமியைக் குடியும் பயிரும் ஏற்றிக் குடிநீங்கா இறையிலித் திருவிடையாட்டமாகக் கொடுத்துள்ளனர். 'இஜநநாத நல்லூர் சந்திராதித்தவரையும் இறையிலி ஆக இச்சிங்கப் பெருமாளுக்கும் இந்த யாதவப் பெருமாளுக்கும் திருக்கைகளிலே நீர்வார்த்துக் கொடுத்தோம்!' என்ற கல்வெட்டு வரி சிறப்புக்குரியதாகும். இப்படி நீர்வார்த்துக் கொடுத்தவர்களாக வடகரை ராஜராஜ வளநாட்டைச் சேர்ந்த கானக்கிளியூர், திருப்பிடவூர், பாச்சில் குறுவட்டம், வள்ளுவப்பாடி ஆகிய நாடுகளைச்

சேர்ந்த நாட்டவர்கள் அறிமுகமாகிறார்கள். இந்நாட்டவர்கள் அனைவரும் சித்ரமேழிப் பெரிய நாடு என்னும் வேளாண் அமைப்பைச் சேர்ந்தவர் களாகக் கல்வெட்டில் அடையாளப்படுத்தப்பட்டுள்ளனர்.

போசளநாடு எனும் வெளி மாநிலத்தைச் சேர்ந்த ஊரொன்றில் எழுந்தருளுவிக்கப்பெற்ற கடவுளர் திருமேனிகளுக்கு ஜனநாத நல்லூரை வழங்கியவர்கள், வழங்கிய ஊர்ப்பகுதியிலே இக்கல்வெட்டை அமைத்துக் கொள்ளச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். 'இப்படிக் கல்வெட்டி ஊர் நத்தத்திலே நாட்டிக் கொள்ளவும், திருவாழியும் திருச்சங்கும் கல்லிலே வெட்டி ஊரிலே நாட்டுவதாகவும் சொன்னோம் இந்நாட்டவரோம்' என்னும் கல்வெட்டு வரிகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

மக்கள் நடுவில் பக்தி இலக்கியங்கள் பெற்றிருந்த செல்வாக்கை மெய்ப்பிப்பதுபோல் சில புதிய கல்வெட்டுகள் கிடைத்துள்ளன. மண்ணச்ச நல்லூரிலிருந்து ஏழு கிலோமீட்டர் தொலைவிலுள்ள திருப்பைஞ்ஞீலி பாடல் பெற்ற தலமாகும். இத்திருக்கோயில் வளாகத்திலிருந்து கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பல புதிய கல்வெட்டுகளுள் இரண்டு பக்தி இலக்கியங்களை நினைவுபடுத்தும் செய்திகளைத் தருவனவாக அமைந்துள்ளன. திருப்பைஞ்ஞீலி இறைவனை அப்பர், சம்பந்தர். சுந்தரர் ஆகிய மூன்று தேவார ஆசிரியர்களுமே பாடியுள்ளனர். சுந்தரர் தம்முடைய பைஞ்ஞீலிப் பதிகத்தில் ஒவ்வொரு பாடலின் இறுதி வரியிலும் 'சொல்லும் ஆரண்ய விடங்கரே' என்று இறைவனிடம் மறுமொழி எதிர்பார்ப்பது போல் முடிப்பார். இந்த 'ஆரண்ய விடங்கர்' என்ற சொல்லாட்சி புதிதாகக் கண்டறியப் பட்ட பைஞ்ஞீலிக் கல்வெட்டொன்றில் காணப்படுகிறது.

இரண்டாம் இராசாதிராசரின் காலத்தில் இரண்டு கரை நாட்டு வாணியப் பெருமக்களால் திருப்பைஞ்ஞீலித் திருகோயிலில் இருந்த ஆளுடைய நாச்சியார்க்குச் செக்கொன்று சிரிதனமாகத் தரப்பட்டது. செக்குடன் குடிமக்கள் எண்மரும் தரப்பட்டனர். இச்செக்கில் எண்ணெய் ஆட்டிக் குடிமக்கள் எண்மரும் அளக்கக்கடவர்கள் என்று கூறும் கல்வெட்டு அப்படி அளக்கப்படும் முகத்தலளவையை 'ஆரண்ய விடங்கன்' என்னும் பெயர் சுட்டிக் குறிக்கிறது. கி.பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு பக்தி இலக்கிய வரலாற்றில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஆண்டாகும். சேக்கிழார் பெருமான் பெரிய புராணத்தைச் செய்தருளிய காலம். இக்கல்வெட்டுக்குரிய மன்னர் பெரிய புராண காலத்திற்குப் பிற்பட்டவர் என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது.

இதே திருப்பைஞ்ஞீலியில் கிடைத்துள்ள மற்றொரு கல்வெட்டும் சுந்தரரை நினைவுபடுத்துமாறு அமைந்துள்ளது. சுந்தரரின் திருத்தொண்டத் தொகை, நம்பிக்கும் சேக்கிழாருக்கும் மூலமுதலாக அமைந்த இலக்கிய மாகும். இந்த இலக்கியத்தை நினைவுபடுத்தும் கல்வெட்டுகள் சில

ஏற்கெனவே கிடைத்துள்ளன. நன்னிலத்தைச் சேர்ந்த திருவிடவயல் கல்வெட்டு,[1] திருத்தொண்டத் தொகையின் பெயரிலமைந்த குகை, மடம் ஆகியவற்றைச் சுட்டுகின்றது. தில்லைத் திருக்கோயிலில் உள்ள முதலாம் இராசேந்திரசோழரின் இருபத்து நான்காம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு[2], அத்திருக்கோயிலுக்கு இராசேந்திரரின் அணுக்கியார் பரவை நங்கையார் செய்த கொடைகளைப் பற்றிப் பேசுகிறது. இக்கொடைக்கான செயற்பாடுகளுள் திருமாசித் திருநாளில் இறைவன் திருமுன் திருத்தொண்டத் தொகை விண்ணப்பம் செய்வதும் ஒன்றாகும்.

பைஞ்ஞீலிக் கல்வெட்டு திருத்தொண்டத் தொகையின் பெயரால் அமைந்த ஊரைச் சுட்டுகிறது. மூன்றாம் இராசராசர் காலத்ததாகக் கருதத்தக்க இக்கல்வெட்டு, பைஞ்ஞீலிக் கோயில் இறைவர்க்கான பூசைக்கும் திருப்பணிக்கும் உடலாகச் செந்தாமரைக்கண்ண நல்லூரான திருத்தொண்டத் தொகைநல்லூர் தேவதான இறையிலியாக வழங்கப் பெற்ற செய்தியைத் தருகிறது. பாச்சில் கூற்றத்தைச் சேர்ந்த இவ்வூர், அரசரின் நேரடி ஆணையால் தேவதான இறையிலியாக்கப்பட்டது. திருத்தொண்டத் தொகை நல்லூர் என்ற பெயர் சைவம் சார்ந்ததாகும். இவ்வூரின் மற்றொரு பெயரான செந்தாமரைக்கண்ண நல்லூர் வைணவம் சார்ந்ததாகும். இரு வேறு சமயங்கள் சார்ந்த பெயர்களைக் கொண்டதாக ஒரூர் அமைந்துள்ளமை அக்காலத்தே இப்பகுதியில் இருந்த சமய நல்லிணக்கத்தைக் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். இது போன்ற பெயரமைப்புகள் மிக அரிதாகவே கல்வெட்டுகளில் காணக்கிடைக்கின்றன.

பசும்பொன் முத்துராமலிங்கத் தேவர் திருமகன் மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த திருப்புத்தூர் திருத்தளிநாதர் கோயிலில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சடையவர்மர் வீரபாண்டியரின் கல்வெட்டொன்று திருத்தொண்டத் தொகையான் திருமடத்தை அறிமுகப்படுத்துகிறது. இம்மடம் திருப்புத்தூர் தெற்குத் திருவீதியில் இருந்தது. இதைக் கட்டித் தந்தவர் நெடுவயலைச் சேர்ந்த திருச்சிற்றம்பலமுடையார் உத்தமா என்பார். இம்மடத்தில் பெரும்பற்றப்புலியூர் முதலியார் சந்தானத்தைச் சேர்ந்த தவசிகள் வாழ்ந்தனர். இப்பெருமக்கள் வைகாசித் திருநாளில் இங்கு வருகை தரும் மாகேசுவரர்க்கு விருந்தூட்டி, வழிகூட்ட வாய்ப்பாக மடத்திற்கு மடப்புற இறையிலியாகத் திருச்சிற்றம்பலமுடையாரால் நிலக்கொடையும் அளிக்கப் பட்டிருந்தது. இந்நிலத்தை இறையிலியாக்கி மன்னர் உத்தரவிட்ட தகவலைத்தரும் கல்வெட்டே இவ்வரிய செய்தியைப் பகிர்ந்துகொள்கிறது.

இதே திருக்கோயிலின் உள் திருச்சுற்றில் வடக்கு மதிலையொட்டி அமைந்துள்ள பெருமாள் திருமுன்னின் வடசுவரில் காணப்படும் பிற்காலப் பாண்டியரின் கல்வெட்டொன்று மிக அரிய செய்திகளைத் தருதிறது. தொடக்கத்திலும் இடையிடையேயும் கிடைத்துள்ள இக் கல்வெட்டால்

இத்திருக்கோயிலில் திருமுறைகளும் திருத்தொண்டத் தொகையும் ஓதப்பட்ட தகவல் கிடைக்கிறது. இதில் குறிப்பிடத்தக்க செய்தி இக்கல்வெட்டின் காலத்தில் பதினொரு திருமுறைகளும் தொகுக்கப்பட்டு விட்டன என்பதுதான். கல்வெட்டு பதினொரு திருமுறைகளையும் மிகுந்த மரியாதையுடன் குறிப்பிடுகிறது. பதினொரு திருமுறைகளையும் இறைத்திருமுன் எழுந்தருளச் செய்து, திருவாயிலில் காட்டி, திருக்காப்பு நீக்கிப் பின் அவை ஓதப்பட்டதாகக் கல்வெட்டு கூறுவது எண்ணி மகிழத்தக்க செய்தியாகும். இக்கல்வெட்டில் கிடைக்கும் சொல்லாட்சி யொன்று திருக்கைக்கொட்டி மண்டபத்தை நினைவுபடுத்துகிறது. சீர்காழித் திருக்கோயிலில் இருந்து படியெடுக்கப்பட்ட கல்வெட்டுச் செய்தியுடன் ஒப்பிட்டு நோக்குமளவு திருப்புத்தூர்க் கல்வெட்டின் தகவல்கள் அமைந்திருப்பது சிறப்புக்குரியது.

கோயில்களுக்கு அளிக்கப்படும் கொடைகளே கல்வெட்டுகளில் பெரும்பான்மையும் காணப்படும் செய்தி. பொன், நிலம் என அமைந்த இக்கொடைகள் முதல்களாகக் கொள்ளப்பட்டு. இவற்றின் வட்டி அல்லது விளைச்சல் வழி வரும் வருவாயில் இருந்து கொடைக்கான நோக்கங்கள் நிறைவேற்றப்பட்டன. இம்முதல்கள் கல்வெட்டுகளில் **உடல்** எனும் சொல்லால் குறிக்கப்படுகின்றன. வட்டி **பலிசை** என்று சொல்லப்படுகிறது. கொடை நோக்கு எதுவாக இருந்த போதும் வட்டி **பலிசை** என்ற சொல்லால் மட்டுமே குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

உறையூர்த் திருத்தான்தோன்றீசுவரத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட வரகுண பாண்டியரின் கல்வெட்டு கொடை நோக்கிற்குப் பொருந்துமாறு அமைந்த அடையொன்றைப் பலிசை என்ற சொல்லுக்கு முன் இணைத்துள்ளது. அண்ட நாட்டு வேளானிடம் இக்கோயிலில் திருவிளக்கொன்று எரிப்பதற்காக மன்னர் நூற்றைம்பது பழங்காசுகள் தந்தார். இத்தொகையை முதலாக வைத்துக் கொண்டு இதற்கான வட்டியில் விளக்கெரிக்க வேண்டுமென்பது திட்டம். இந்த வட்டியைக் கல்வெட்டு **திருவிளக்குப் பலிசை** என்று அழைக்கிறது.

இதுவரை கிடைத்துள்ள தமிழகத்துக் கல்வெட்டுகளுள் சில இசை, ஆடல் பற்றிய பல நுட்பமான செய்திகளைத் தருவனவாய் அமைந்துள்ளன. அந்த வரிசையில் மேலுமொரு கல்வெட்டு. சிவயோகநாதசாமி கோயிலில் கிடைத்தது. இக்கோயில் கும்பகோணம் பூம்புகார் சாலையில் உள்ள திருவிசநல்லூர் என்னும் சிற்றூரில் அமைந்துள்ளது. மைய அரசின் கல்வெட்டுத்துறை இக்கோயிலில் இருந்து தொண்ணூற்றுக்கும் மேற்பட்ட கல்வெட்டுகளைப் படியெடுத்துள்ளது[3]. இன்று அக்கல்வெட்டுகள் ஒன்றுகூட அங்குக் காணுமாறு இல்லை. புதிய திருப்பணிக்கு இப்பழைய கல்வெட்டுகள் அனைத்தும் இரையாகிவிட்டன. நல்லவேளையாக இக்கோயில் வளாகத்தின் உள்சுற்று மாளிகையிலுள்ள பிச்சதேவர் கோயில்

திருப்பணியாளர்களிடமிருந்து தப்பிப் பிழைத்துள்ளது. இக்கோயிலில் இருந்து பதினைந்திற்கும் மேற்பட்ட புதிய கல்வெட்டுகள் கண்டுபிடிக்கப் பட்டுள்ளன. அவற்றுள் உத்தமசோழரின் பதினாறாம் ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்த கல்வெட்டு, திருவிசலூர் சூர்யனாகிய எதிர் மேல் சீகண்டப் பேரரையன் என்பார் இக்கோயில் கூத்தப்பெருமாளுக்கு நாள்தோறும் பள்ளியெழுச்சி கொட்டவும் இறைவனின் ஆடலுக்கு இசைக்கருவிகள் வாசிக்கவும் இரண்டு உவச்சர்களிடம் பொறுப்பு ஒப்புவித்து, அதற்கென நூறு கலம் நெல் கொடையளித்தார். இந்நெல்லை முதலாக ஏற்ற உவச்சர்கள் இதன் ஆண்டு வட்டி கொண்டு இறையாடலுக்கு இசையெழுப்ப ஒப்பினர். கூத்தப்பெருமாளின் ஆடலுக்கு வாசிக்கப்பட்ட இசைக் கருவிகளின் வரிசையில் வழக்கமான கரடிகை, மத்தளம், தாளம், வீணை, சங்கு ஆகியவற்றுடன் **பூகரகம் பெருவடகம்** என்னும் புதியதொரு இசைக் கருவியின் பெயரும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பூகரகம் பெருவடகம் என்னும் இந்த இசைக்கருவியைச் சங்க இலக்கியங்களிலோ, காப்பியங் களிலோ, பக்தி இலக்கியங்களிலோ காணமுடியவில்லை. பல தோல் கருவிகளின் பெயர்களைத் தரும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலும் பூகரகம் பெருவடகம் காணுமாறு இல்லை. இதுவரை கேள்விப்படாத இந்த இசைக் கருவியைப் பற்றிய குறிப்புகளைத் தேடும் ஆய்வு தொடர்கிறது.

இசைக்கலைஞர்களோடு தொடர்புடைய கல்வெட்டொன்று திருக்கோளக்குடிக் குடைவரையில் கிடைத்தது. திருக்கோளக்குடி புதுக்கோட்டை மாவட்டத்தில் பொன்னமராவதியிலிருந்து பதின் மூன்று கிலோமீட்டர் தொலைவில் மிதிலைப்பட்டிக்கு அருகில் அமைந்துள்ள சிற்றூராகும். இவ்வூரிலுள்ள மலையில் முற்காலப் பாண்டியரின் குடைவரை யொன்று காணப்படுகிறது. இக்குடைவரையின் முகப்பையொட்டி இரண்டாம் பாண்டியப் பேரரசு காலத்தில் பெருமண்டபமொன்று கட்டப்பட்டுள்ளது. இக்கட்டட அமைப்பால் குடைவரையின் முன்னிருந்த பழைய படிக்கட்டுகள் மூடப்பட்டு மேலே தளமிடப்பட்டது. இத்தளவரிசைக் கற்களில் ஒருகல் பெயர்ந்து போனதால் அப்பகுதியை மரப்பலகையால் மூடியிருக்கிறார்கள். இக்குடைவரையில் கள ஆய்வு மேற்கொண்டபோது இம்மரப்பலகையை அகற்றிப் பார்த்ததில் கீழே படிக்கட்டுகள் தெரிந்தன. இது சுரங்கப் பாதை என்று கோயிலார் தரப்பில் கூறப்பட்ட போதும், கீழிறங்கிப் பார்த்த நிலையில் தான் இது குடைவரைக்கால படியமைப்பு என்பதைக் கண்டறிய முடிந்தது. இப்படிக்கட்டுகளின் பிடிச்சுவரில் முதலாம் குலோத்துங்கரின் நாற்பத்தோராம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு கிடைத்தது. இப்படிக்கட்டுகளுக்கு எதிரிலுள்ள பாறைச் சுவரில் தமிழகம் இதுவரை கேட்டறியாத செய்திதரும் கல்வெட்டொன்றும் கிடைத்தது.

முதலாம் குலோத்துங்கரின் கல்வெட்டு, கோயிலில் உவச்சக் காணியாக நிலமிருந்தும் உவச்சர்கள் இல்லாமையில், கோயில் நிர்வாகி

களான ருத்ரமாகேசுவரர்கள் கூடி, குலோத்துங்க சோழவாச்சியமாராயனுக்கு அக்காணியைப் பராசவக் காணியாக நிச்சயித்துத் தந்த தகவலைத் தருகிறது. உவச்சர்கள் பற்றியும் உவச்சக் காணிகள் பற்றியும் பல கல்வெட்டுகள் பேசுகின்றன. ஆனால் அப்படித் தரப்பட்ட காணி **பராசவச்சாணி** என்றழைக்கப்பட்ட தகவல் இக்கல்வெட்டின் மூலமே கிடைத்துள்ளது.

தஞ்சாவூர் ராஜராஜீசுவரத்தின் வடக்குத் திருச்சுற்று மாளிகையின் புறச்சுவரில் காணப்படும் தளிச்சேரிக் கல்வெட்டின்[4] பிற்பகுதியில், முதலாம் இராசராசர் ராஜராஜீசுவரத்திற்களித்த நிவந்தக்காரர்களின் பட்டியல் கிடைக்கிறது. இதில் உவச்சர்களான சகடை கொட்டிகளுக்குத் தரப்பட்ட நிலக்காணி **பாதவக்காணி** என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கல்வெட்டில் ஒரே ஒரு இடத்தில் இடம்பெறும் இச்சொல் மிகத் தெளிவாக உள்ளது. இந்தப் பாதவக் காணியும் திருக்கோளக்குடிக் கல்வெட்டு இரண்டிடங்களில் குறிப்பிடும் பராசவக் காணியும் ஒன்றுதான் என்பதில் அய்யமில்லை. ஆனால் சொல், பாதவக் காணியா, பராசவக் காணியா என்பது தெரியவில்லை. அகராதிகள் இச்சொல் குறித்து மௌனம் சாதிக்கின்றன. இச்சொல்லாட்சி பற்றிய ஆய்வும் தொடர்கிறது.

ஆடல் மகளிரைப் பற்றியும் அவர்கட்குக் கிடைத்த சிறப்புகள் குறித்தும் பல கல்வெட்டுகள் பேசுகின்றன. இக்கல்வெட்டுகளுள் பெரும் பான்மையன தஞ்சாவூர் மற்றும் நாகை காயிதேமில்லத் மாவட்டங்களிலுள்ள கோயில்களுக்குரியன. இதுகாறும் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்திலிருந்து ஆடற்பெண்கள் குறித்த கல்வெட்டுகள் மிகச் சிலவே கிடைத்துள்ளன. திருப்பாச்சிலாச்சிராமம் என்று பதிகங்களிலும் கல்வெட்டுகளிலும் பெருமையாகப் பேசப்படும் இன்றைய திருவாசியில் உள்ள மாற்றுறை வரதீசுவரர் கோயில் அந்த வரிசையில் சிறப்புக்குரிய கல்வெட்டொன்றைச் சேர்த்துள்ளது. சிதைந்த நிலையில் கிடைத்துள்ள இப்புதிய கல்வெட்டு, சோழர் காலத்தில் இப்பகுதி ஆடற்கலையில் சிறந்து விளங்கிய தகவலைத் தருகிறது. நிவந்தமொன்றிற்கு முதலாகப் பொன் பெற்றுக் கொண்டு அதற்கீடாக நெல்லளப்பதாக ஒப்புகையளித்த தளிப்பெண்கள் சிலரின் பெயர்கள் இக்கல்வெட்டிலிருந்து கிடைக்கின்றன. நக்கன் அகம், நக்கன் எதிரி, நக்கன் ஆவடுதுறை, நக்கன் மோடி, நக்கன் கற்பகவல்லி என்பாருடன் சில தலைக்கோலியரின் பெயர்களும் கிடைக்கின்றன. நக்கன் அழகியான நக்கன் சோழத் தலைக்கோலி, நக்கன் மோடியான மும்முடிச் சோழத் தலைக்கோலி, நக்கன் கொற்றமான வீதிவிடங்கத் தலைக்கோலி, நக்கன் குராவியான திருவரங்கத் தலைக்கோலி, திருவையாற்று நக்கன் தலைக்கோலி என்னும் ஆடற்சிறந்த இப்பெண்கள் திருப்பாச்சிலாச் சிராமத்திலும் அருகிலுள்ள பாச்சில் திருஅமலீசுவரத்திலும் கலை வளர்த்த செய்தி வரலாற்றிற்குப் புதியதாகும். தமிழகக் கல்வெட்டுகளில் தளிப் பெண்களின் பெயர்கள் பலவாகக் கிடைத்திருந்த போதும், தலைக்கோலியர்

பெயர்கள் அதிகம் கிடைக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவ்வகையில் திருவாசியில் கிடைத்துள்ள இக்கல்வெட்டு வரலாற்று முக்கியத்துவம் பெறுகிறது என்றால் அது மிகையாகாது.

மாமல்லபுரம் பல்லவர்கள் கலை வளர்த்த கடற்கரை ஊர். இங்குள்ள தளிகள் சிலவற்றில் பல்லவர் காலக் கிரந்தக் கல்வெட்டுகளும் சோழர் மற்றும் பிற்கால மன்னர்களின் தமிழ்க் கல்வெட்டுகளும் கிடைத்துள்ளன. அண்மையில் மல்லையின் மேற்குப் பகுதியில், வராகக் குடைவரையி லிருந்து மேலேறிச் செல்லும் பாறை வழியில் அரியதொரு தமிழ்க் கல்வெட்டு மையத்தால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. இரண்டு வரிகளில் காணப்படும் இக்கல்வெட்டு எட்டாம் நூற்றாண்டு எழுத்தமைதியில் உள்ளது. 'ஸ்ரீஇத்தளிக் கூத்திகள்' என்ற கல்வெட்டுப் பாடம் கோயில் ஒன்றைச் சேர்ந்த ஆடற்பெண்களைக் கண்முன் நிறுத்துகிறது. இக் கல்வெட்டில் மெய்யெழுத்துக்கள் புள்ளி பெற்றுள்ளன. இப்புள்ளிகள் எழுத்துக்களின் வலப்புறத்தே இடப்பெற்றுள்ளன. அழுத்தமாகவும் தெளிவாகவும் வெட்டப்பட்டுள்ள இக்கல்வெட்டே மாமல்லபுரத்தில் கிடைத்திருக்கும் பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த முதல் தமிழ்க் கல்வெட்டாகும். மாமல்லபுரத்திலிருந்து இதுகாறும் படியெடுக்கப்பட்டுள்ள கல்வெட்டுகளுள் ஆடற்கலை பற்றிப் பேசும் முதற் கல்வெட்டும் இதுதான். கல்வெட்டு கிடைத்திருக்கும் இடத்திற்கு அருகில் உள்ள தளி, வராகர் குடைவரையாகும். அதனால் இக்கல்வெட்டு குறிக்கும் ஆடற்பெண்கள் வராகக் குடைவரையைச் சேர்ந்தவர்களாக இருக்கலாம்.

ஆடற்பெண்களைக் கூத்திகள் என்று குறிக்கும் பழக்கம் பல்லவர் காலத்தில் இருந்தமைக்குக் காஞ்சிபுரம் முக்தேசுவரர் கோயிலில் காணப்படும் இரண்டாம் நந்திவர்மனின் கல்வெட்டு சான்றாகிறது.[5] நந்திவர்மனின் தேவியான தர்மமகாதேவி முக்தேசுவரம் திருக்கோயிலுக்குத் தளிப் பரிவாரமாக அளித்த கூத்தியரின் பெயர்களை இக்கல்வெட்டு வெளிக்கொணர்கிறது. இக்கல்வெட்டில் கூத்திகள் **குத்திகள்** என்றே குறிக்கப்பெறுகிறார்கள். மாமல்லைக் கல்வெட்டிலும் குத்திகள் என்ற சொல்லாட்சியே உள்ளது. ஆனால் 'கு' கரத்தின் சுற்றுவளைவுக் கோட்டின் இறுதியில் ஒரு நீட்சி காட்டப்பட்டுள்ளது. இது 'கு' கர நெடிலைக் குறிப்பதாகலாம்.

தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியங்களும் பேய்களைப் பற்றிப் பலபடப் பேசுகின்றன. **பேய்க்குரவை** இலக்கியப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. ஆனால் பிசாசு, பேய் பெற்ற பேற்றைப் பெறவில்லை. சங்க இலக்கியங்களில் ஒன்றான கலித்தொகை மட்டும் ஒரே ஒரு இடத்தில் பிசாசைப் பற்றிக் குறிப்புகாட்டுகிறது.[6] ஆண், பெண் பிசாசுகள் பற்றிய இக்குறிப்பு தவிர வேறு செய்திகள் எதுவும் பிசாசுகள் பற்றி

இவ்விலக்கியங்களிலிருந்து கிடைக்கவில்லை. தமிழ்நாட்டில் இதுநாள் வரையிலும் கிடைத்திருக்கும் ஆயிரக்கணக்கான கல்வெட்டுகளுள் எதுவும் பிசாசு பற்றிக் குறிப்பிடுவதாகத் தகவல் இல்லை. பிரம்மராட்சசன் அரசியொருவரைப் பிடித்திருந்ததாகவும் அதைச் சமணத் துறவியொருவர் போக்கியதாகவும் கூறும் கல்வெட்டொன்று காஞ்சிபுரத்தில் பார்க்கப் பட்டதாகக் கல்வெட்டறிக்கையின் சுருக்கம் சொல்கிறது. இதுகுறித்து டாக்டர் இரா. நாகசாமியும் கல்வெட்டு இதழில் ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார்.[7]

பிசாசு பற்றிக் குறிப்பிடும் முதற்கல்வெட்டு திருக்கோளக்குடிக் குடைவரையின் படிக்கட்டுகளுக்கு எதிரிலுள்ள பாறைச் சுவரில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. திருக்கோளக்குடிக்கு முன்னாலுள்ள ஊருணிக்குப் பிசாசொன்றின் பெயர் வைக்கப்பட்டிருந்ததாக இக்கல்வெட்டு சொல்கிறது. **மூவேந்தன்** என்றழைக்கப்பட்ட ஒரு பிசாசின் பெயரை மக்கள் ஏன் இந்த ஊருணிக்குச் சூட்டி மகிழ்ந்தார்கள் என்பது விளங்கவில்லை. ஆனால் கல்வெட்டு 'ஸ்வஸ்திஸ்ரீ திருக்கோளக்குடி முன்பில் ஊருணி மூவேந்தன் என்னும் பசாசின் பேர்' என்று தெளிவாகப் பேசுகிறது. மூன்று வரிகளில் அமைந்திருக்கும் இவ்வரிய கல்வெட்டு அண்மையில் கல்வெட்டுத் துறையால் படியெடுக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கல்வெட்டின் கண்டுபிடிப்பால் பத்தாம் நூற்றாண்டு மக்களிடையே இருந்த 'பிசாசு நம்பிக்கை' தெரிய வருகிறது.

பிசாசு, பேய் என்றாலே அச்சமும் குழப்பமும்தான். இந்த அச்சம், குழப்பம் பற்றியே ஒரு கல்வெட்டு பேசுகிறது. இந்தக் கல்வெட்டு மலையடிப்பட்டியில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. புதுக்கோட்டை மாவட்டம் கீரனூர் கிள்ளுக்கோட்டை சாலையில், பதினைந்து கிலோமீட்டர் தொலைவில் உள்ளது மலையடிப்பட்டி. இங்குள்ள மலைக்குன்றுகளில் சிவபெருமானுக்கொன்றும் பெருமாளுக்கொன்றுமாய் இரண்டு குடைவரைகள் குடையப்பட்டுள்ளன. இக்கோயில்களில் கள ஆய்வுகள் மேற்கொண்டபோது மலைப்பகுதியையும் ஆராய நேர்ந்தது. கோயில்களுக்குப் பின்னாலுள்ள மலைக்குன்றின் உச்சியில் நன்கு வழவழப்பாக்கப்பட்ட பாறையின் தளத்தில், 'கறையூர் ஆலங்காரிக்குப் பிச்சும் பிராந்தும் அமனி' என்னும் கல்வெட்டு கிடைத்தது. எட்டாம் நூற்றாண்டு எழுத்தமைதியில் மூன்று வரிகளில் அமைந்திருக்கும் இந்தக் கல்வெட்டைச் சுற்றிக் கட்டம் கட்டப்பட்டுள்ளது. கறையூரைச் சேர்ந்த ஆலங்காரி என்பார்க்குப் பித்தும் அச்சமுமே வழியாக உள்ளன என்ற பொருளை இக்கல்வெட்டிலிருந்து பெறமுடிந்தாலும், மேற்கொண்டு ஏதேனும் தகவல் பெறமுடியுமா என்றறிய இக்கல்வெட்டுச் செய்தியைப் பல கல்வெட்டறிஞர்களுடன் பகிர்ந்து கொண்டு அவர்தம் கருத்துரைகள் கேட்டறியப்பட்டன. திரு.அய்ராவதம் மகாதேவன், 'கறையூர் ஆலங்காரிக்கு (ஏற்பட்டிருந்த) பைத்தியமும் மனக்குழப்பமும் (இங்கு இப்பொழுது) தீர்ந்தன'

என்று இக்கல்வெட்டுக்குப் பொருள் கொள்ளலாமெனக் கருதுகிறார். கல்வெட்டிலுள்ள 'அமனி' என்ற சொல்லை 'அமண்' என்ற பிராகிருதச் சொல்லோடு தொடர்பு கொண்டதாகக் கொள்வோமானால் மேற்கண்ட பொருளைப் பெறமுடியும் என்று தெரிவிக்கும் திரு. மகாதேவன், இது மேலும் ஆய்வுக்குரியது என்கிறார்.

பல்வகையான தொழில்களுக்கு அளிக்கப்பட்ட ஊதிய விகிதங்கள் குறித்து ராஜராஜீசுவரத்துத் தளிச்சேரிக் கல்வெட்டு போன்ற சில கல்வெட்டுகள் பயனுள்ள தகவல்களைத் தருகின்றன. அண்மையில் மையத்தால் திருவிசநல்லூர் பிச்சதேவர் கோயிலில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டொன்றால் கல்வெட்டு வெட்டும் கல்தச்சர்கள் பெற்ற கூலியைப் பற்றி அறியமுடிகிறது. உத்தமசோழரின் ஏழாம் ஆட்சியாண்டில் வெட்டப்பட்டிருக்கும் இக்கல்வெட்டு, திருவிசலூர்க் கோயிலில் உத்தம ஆகாரம் ஊட்டுவிப்பதற்காக மதுராந்தகதேவர் அளித்த கொடையைச் சுட்டுகிறது. இக்கொடைப் பொருளின் பெரும்பகுதி நிலம் வாங்கவும் அதை இறையிலியாக்கவும் பயன்படுத்தப்பட்டது. இந்த நில விளைவு கொண்டு உத்தம ஆகாரம் அறுவர்க்கு வழங்கப்பட்டது. அதை அவர்கள் வைத்துண்ண வாய்ப்பாகக் கொடைப் பொருளில் இருந்து வெண்கலம் ஆறும் வட்டில்கள் ஆறும் வாங்கப்பட்டன. உணவை இட்டு ஊட்டத் தலம் ஒன்றும் சட்டுவம் ஒன்றும் பெறப்பட்டன. இப்பாத்திரங்களுக்கான விலைச் செலவு ஏழு காசுகள். 'கல்லில் இப்படி எழுத்து வெட்டும் கல்தச்சருக்குக் கொடுத்த காசு ஒன்று'.

கல்லில் எழுத்து வெட்டத் தரப்பட்ட கூலியைக் கல்வெட்டொன்றே வெளிப்படுத்துமாறு போல, ஓவியம் தீட்டத் தரப்பட்ட கூலியைப் பற்றி ஓவியத்தில் எழுதப்பட்ட எழுத்துக்களே தகவல் தருகின்றன. பெரம்பலூர் திருவள்ளுவர் மாவட்டத்து விக்கிரமங்கலத்தில் உள்ள சோழேசுவரர் கோயில் முன் மண்டப விதானத்திலிருந்து அரிய நாயக்கர் கால ஓவியங்களைக் கண்டுபிடித்த போது இந்த எழுத்துத் தீட்டலும் பார்வைக்குக் கிடைத்தது. ஓவியம் தீட்டுவதற்கு முன்பாக வரையப்போகும் பரப்பை மென்மைப்படுத்துவதற்காகச் சாந்து பூசிச் சமன்படுத்திப் பின் ஓவியம் தீட்டினர். இந்தச் செய்முறையை ஓவியப்பகுதியிலுள்ள எழுத்துத் தீட்டலே சொல்கிறது. 'இந்தப் பத்தி சாந்து போட்டு சித்திரம் எழுதுவதற்குச் சம்மதிச்சு இதுக்குச் செலவு ஆளுக்கு' என்று இந்த எழுத்துத் தீட்டல் அமைந்துள்ளது. இந்த ஓவியத் தீட்டலை ஏற்பாடு செய்தவராகச் சொக்கச்செட்டியின் பெயர் கிடைக்கிறது. ஆள் கூலி இவ்வளவு எனக் குறிப்பிடும் இடத்தில் எழுத்துக்கள் தெளிவாக இன்மையின் கூலி இவ்வளவென்று அறியக்கூடவில்லை.

பல காலகட்டங்களில் தமிழகத்தில் பல பகுதிகளில் நிகழ்ந்த குற்றங்கள் குறித்தும் அக்குற்றங்கட்கு அவ்வக்காலச் சமுதாய அமைப்புகள்

வழங்கிய தண்டனைகள் குறித்தும் பல கல்வெட்டுகள் தகவல் தருகின்றன. அந்த வரிசையில் மேலும் சில புதிய கல்வெட்டுகளை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம் கண்டறிந்துள்ளது.

தஞ்சாவூரின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் கருந்திட்டைக்குடியிலிருந்து படியெடுக்கப்பட்ட உத்தம சோழரின் பதினோராம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு, கோயில் சார்ந்த குற்றமொன்றை வெளிச்சத்திற்குக் கொணர்கிறது. தஞ்சாவூர் சிவிகையார் சேரியைச் சேர்ந்த பெண்டாட்டி பொய்யிலி என்பார் தம் மகன் அரையன் வீரசோழன் நினைவாகக் கோயிலில் நந்தாவிளக்கொன்று எரிப்பதற்காகச் சுந்தரசோழரின் பதினேழாம் ஆட்சியாண்டில் கொடையளித்திருந்தார். இதில் பாதி விளக்கிற்கு நெய் அட்டும் பொறுப்பு இடையர் முள்ளூரன் சிவனிடம் ஒப்புவிக்கப்பட்டிருந்தது. இவ்வறத்தை நிறைவேற்றுவதாக இத்தளித் திருக்கோயிலுடையார்கள் நால்வர் பொறுப்பேற்றிருந்தனர். இவ்வறம் என்ன காரணத்தாலோ உத்தமசோழரின் பதினொன்றாம் ஆட்சியாண்டு வரை நடக்காமல் தடைப்பட்டிருந்தது. இதைக்கேள்வியுற்ற கோயில் ஸ்ரீகார்யமான மிலட்டூர் உடையான் மனுகுல மார்த்தாண்ட மூவேந்த வேளாண் இது குறித்து விசாரணை நடத்தித் தவறு செய்தவர் தம் குடும்பத்தாரைத் தண்டம் செலுத்த வைத்து, விளக்கறத்தை நிறைவேற்ற முயற்சியெடுத்தார். கல்வெட்டின் பிற்பகுதி புதிய கட்டட அமைப்பில் சிக்கியுள்ளதால் முழுத்தகவலையும் பெறமுடியவில்லை.

திருப்புத்தூர் திருத்தளிநாதர் கோயிலில் இருந்து படியெடுக்கப்பட்ட வீரபாண்டியரின் கல்வெட்டு உய்யவந்தான் ஒப்பிலாதான் என்பாரை வன்முறைக் கூட்டமொன்று தாக்கி, அவர் கண்களைப் பறித்தெடுத்த கொடுமையைப் பகிர்ந்து கொள்கிறது. அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றை[8] நினைவூட்டும் இத்துன்பத்தைச் செய்தவர்களுக்குத் துணை நின்றவனாக ஆழ்வான் உய்யவந்தான் என்பானை மூலபருடை மகாசபையார் விசாரணைக்குக் கொண்டு வந்தனர். இவனைப் **பரசுதாரணம்** செய்ய வேண்டுமென்று சபை கட்டளையிட, ஆழ்வான் அதற்குக் கீழ்ப்படிய மறுத்தமையால் சபை இவனது குற்றங்களை ஆராய்ந்து இவன் தண்டனைக்குரியவனென்று முடிவெடுத்தது. இதற்குத் தண்டனையாக ஆழ்வானின் வீடு இடித்துத் தகர்க்கப்பட்டது. தர்ம சபையாரும் காரியப் பிள்ளையும் இவனுக்குச் சரீர தண்டனைகள் அளித்தனர். இவன் சொத்துக்கள் அனைத்தும் சபையால் பறிமுதல் செய்யப்பட்டுக் கோயிலுக்கு விற்றுத் தரப்பட்டன.

விபத்தால் நேர்ந்த இறப்பொன்று இரு நாட்டவர்க்கிடையே தோற்றுவித்த பகை பற்றியும் அப்பகை தீர்க்க நாட்டுப் பெரியவர்கள் கூடி எடுத்த முடிவு பற்றியும் கீழப்பழுவூர் ஆலந்துறையார் கோயிலில்

கண்டுபிடிக்கப்பட்ட விக்கிரமசோழரின் ஒன்பதாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டொன்று பேசுகிறது. முதலாம் குலோத்துங்கரின் முப்பத்தெட்டாம் ஆட்சியாண்டில் சூநிமான் நாட்டாரைச் சேர்ந்த சூநிமான் அரையான் ஒத்தனான வேசாலி நாடாழ்வானும் பள்ளி நாட்டாரைச் சேர்ந்த தழும்பனூர் பட்டன் தேவனான திருச்சிற்றம்பலனும் கோல் எறிந்து கொண்டிருந்த வேளையில், கை தவறுதலாகக் கோல் பட்டு, பட்டன் தேவன் இறந்துவிட்டான். இச்செயல் சூநிமான் மேல் பள்ளி நாட்டார்க்குப் பெரும்பகையை மூட்டிவிட்டது. இப்பகையைத் தீர்க்க இறந்தவன் நினைவாக இக்கோயிலில் நந்தாவிளக்கொன்று எரிக்குமாறு சூநிமான் நாட்டார் கூற அதைப்பள்ளி நாட்டார் ஏற்றுக் கொண்டனர். இதை ஒப்புக் கொண்ட வேசாலி நாடாழ்வான் இவ்வொப்பந்தத்தை நிறைவேற்றும் வகையில் இக்கோயிலில் விளக்கெரிக்க வாய்ப்பாக முப்பத்திரண்டு பசுக்களைக் கோயிலாரிடம் ஒப்புவித்தான். குற்றம் 'காணாக்கோல் பட்டு கைப்பிழையாய் பட்டமையில்' என்று கல்வெட்டில் குறிக்கப்படுகிறது.

தமிழகமெங்கும் பல்வேறு நிறுவனங்களாலும் தனியர்களாலும் இதுபோல் பலநூறு புதிய கல்வெட்டுகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட வண்ணமாயுள்ளன. இக்கல்வெட்டுகள் தரும் புதிய மற்றும் கூடுதல் தகவல்களை வரலாற்றறிஞர்களும் ஆய்வாளர்களும் பாடத்திட்டக் குழுவினரும் முறைப்படுத்தி மக்களுக்குக் குறிப்பாக இளைய தலைமுறையினர்க்குக் கொண்டு சேர்ப்பின் வரலாறு நாளும் வளம் பெறும்.

குறிப்புகள்

1. ARE 10/1918
2. SII. 4, ins. 223
3. SII. 23, ins. 1-52, 314-355.
4. SII. 2, ins. 66
5. SII. 4, ins. 827
6. கலித்தொகை, நச்சினார்க்கினியர் உரை, கழக வெளியீடு, 1938, பாடல் 65.
7. கல்வெட்டு, இதழ் 7, தமிழ்நாடு அரசு தொல்பொருள் ஆய்வுத் துறையின் காலாண்டு இதழ், பக். 22-23.
8. அகநானூறு, மணிமிடைபவளம், ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், இரா. வேங்கடாசலம் பிள்ளை உரை, கழக வெளியீடு, 1944, பாடல் 196.

இந்தியப் பண்பாட்டுப் பரப்பில் வடக்கும் தெற்கும்

பக்தவத்சல பாரதி

மானிட இனத்தின் பண்பாட்டுப் படிமலர்ச்சியைப் (Evolution) பேசும்போதெல்லாம் இந்தியத் தீபகற்பப் பகுதி ஒரு முதன்மையான இடத்தைப் பெறுகின்றது. மிகப் பழமையான மண்ணியல் காலம் எனக் கருதத்தக்க ஆர்க்கியன் (Archaen) காலத்தில் தோன்றிய இப்பகுதியில் பழங்கற்காலம் முதல் இன்றுவரை பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சி காணப்படுவது இப்பகுதிக்கான தனித்தன்மைகளுள் ஒன்று. அதோடு புதிய கண்டங்களையும் நிலப்பகுதிகளையும் கண்டுபிடிக்கும் முயற்சிகளுக்கு முன்னரே "பழைய உலகப் பகுதி" களில் தோன்றிய முதன்மையான நாகரிகங்களுள் ஒன்று இப்பகுதியில் உயர்நிலையில் இருந்தது.

இந்நீண்ட பண்பாட்டுக் காலகட்டத்தில் இம்மண்ணுக்கான திணைப் பண்பாடுகளின் அறுபடா தொடர்ச்சியும், அயற்பண்பாடுகளின் பரவலும், இவற்றிற்கிடையிலான கொண்டு-கொடுத்தலும் நிகழ்ந்துள்ளன. திணைப் பண்பாடுகளாலும் அயற்பண்பாடுகளாலும் பல நூற்றாண்டுகாலம் தொடர்ந்து நிலவிய பன்மைப் பண்பாட்டுச் சூழல் இன்றைய இந்தியப் பகுதியின் பண்பாட்டு அமைவிற்கு அடித்தளமாய் அமைந்துள்ளது.

எனினும் மானிடவியல் ஆய்வு வழி நோக்கும்போது இன்றைய இந்தியப் பகுதியில் பண்பாட்டு அமைவில் வடக்கு, தெற்கு என்ற இரண்டு தனித்தன்மைவாய்ந்த பண்பாட்டுப் பகுதிகள் வரையறை கொள்கின்றன. இவ்விரண்டு பகுதிகளுக்குமான நீண்ட காலப் பண்பாட்டு உறவு சில களங்களில் பொதுத்தன்மைகளைக் காட்டுகின்றன என்றாலும் இரண்டிற்குமான தொல் மூலப்படிவ (Archetypal) வகையிலான வேறுபாடுகள் திருமணம், உறவு முறை, சமயம், மொழி போன்ற களங்களில் இன்னும் தெளிவாக இறுக்கம் பெற்றுள்ளன. இத்துணைக் கண்டத்தின் பண்பாட்டு வரலாற்றை இனங்காணவும் மீட்டுருவாக்கம் செய்யவும் உதவக்கூடிய மிக முதன்மையான களங்களாக இவை அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை. இவ்வாய்வு திருமணம் என்னும் நிறுவனத்தை மட்டும் ஆய்வுக்குட்படுத்தி வடக்கு, தெற்கு ஆகிய இரண்டு பண்பாட்டுப் பகுதிகளில் தனித்துவத்திற்கான நிலைப்பாட்டினை நிறுவும்.

மானிட இனத்தின் வாழ்வு முறையில் யார் யாருடன் மணவுறவு கொள்ள வேண்டும், யார் யாருடன் மணவுறவு கொள்ளக் கூடாது என்று ஏற்படுத்திக் கொண்ட வரையறையானது அவர்கள் **இயற்கையின் தன்மையிலிருந்து** விடுபட்டு **பண்பாட்டின் தன்மைக்கு** அடியெடுத்து

வைத்ததைக் குறிக்கக்கூடிய ஒரு முக்கியமான அளவுகோலாகும் (Levi-Strauss 1969). அதோடு மிக நெருங்கிய நேர்வழி இரத்த உறவினருடன் உடலுறவு கொள்ளக் கூடாது என்று இவர்கள் ஏற்படுத்திக் கொண்ட தகாப்புணர்ச்சி விலக்கானது (Incest taboo) மனித இனத்தின் சரிபாதியாக விளங்கும் "மகளிரை" திருமணம் என்னும் நிகழ்வு மூலம் **கொண்டு-கொடுத்தல்** என்ற ஒரு பரிவர்த்தனை முறைக்கு உட்படுத்தியது. இப்பரிவர்த்தனை முறையானது சமூகத்தில் மக்களிடையே உறவுக் கூட்டத்தைக் கட்டுமானம் செய்வதால் அந்தந்தப் பண்பாட்டின் சமூக அமைப்பைக் கட்டமைக்கும் அடிப்படையாகவும் அமைந்தது.

வட இந்தியத் திருமண முறைகள்

இத்துணைக் கண்டத்தின் திருமண முறைகளை ஆராயும்போது வட இந்தியப் பகுதியும் தென்னிந்தியப் பகுதியும் பல தனித்தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளமை வெளிப்படுகிறது (Dumont 1966; Karve 1953; Trautmann 1974, 1981; இன்னும் பிறர்). வட இந்தியா முழுவதிலும் பெருவழக்கமாக அமையும் திருமண முறை **உயர்குலத் திருமணம்** (Hypergamy) ஆகும். இவ்வகைத் திருமண முறை தென்னிந்தியப் பகுதியில் பெருவழக்கமாக இல்லாததால் இதன் அடிப்படையைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இந்தியா முழுவதிலும் ஒவ்வொரு சாதியும் பல கால்வழிக் குழுக் களாகப் பிரிகின்றன. இரத்த உறவையும் சந்ததியின் தொடர்ச்சியையும் குறிக்கும் இக்குழுக்கள் குலம், கோத்திரம், கூட்டம், பரம்பரை, வகையறா, வம்சாவளி போன்ற பல சொற்களால் குறிக்கப்படுகின்றன.

தென்னிந்தியப் பகுதியில் இக்கால்வழிக் குழுக்களுக்கிடையே எவ்வித உயர்வு தாழ்வும் இல்லை. அனைத்துமே சம தகுதியைக் கொண்டவை. ஆனால் வட இந்தியாவில் இக்கால்வழிக் குழுக்கள் உயர்வு, தாழ்வு அடிப்படையில் சாதி அடுக்கு போன்று ஒரு படிநிலையில் அமைகின்றன. இதனால் இக்கால்வழிக் குழுக்கள் பெண் கொடுத்தல், எடுத்தலில் ஒரு வரையறைக்குட்பட்ட படிநிலையைக் காட்டுகின்றன. இவ்வரையறையின்படி பெண்ணை உயர்குலத்தைச் (குலம் என்று குறிப்பிடுமிடங்களில் கோத்திரம் என்ற சொல்லையும் இணைத்துக் கொள்ளலாம்) சேர்ந்த மணமகனுக்குக் கொடுக்க வேண்டும். இதனை வேறு வகையில் சொல்ல வேண்டுமானால் பெண் எடுக்கும் போது அவளைக் கீழ்க்குலத்திலிருந்தும், பெண் கொடுக்கும்போது அவளை உயர் குலத்திற்கும் கொடுக்க வேண்டும் (Inden 1976; Karve 1990; Pocock 1954; Sur 1973).

இந்த உயர்குலத் திருமண முறையில் பல விதிகள் பின்பற்றப் படுகின்றன. இவை பல்வேறு சாதிகளிடம் வெவ்வேறு வடிவங்களில்

வெளிப்படுகின்றன. பிராமணர்களுள் எந்த ஒருவரும் அவர்களின் தந்தைக் கால்வழியோடு தொடர்புடைய கோத்திரங்களுக்குள் மணம் செய்யக் கூடாது. இப்பொதுவிதியின் அடிப்படையில் **சாபிண்ட** (Sapinda) எனப்படும் **நெருங்கிய உறவுள்ளவர்**களுடன் திருமணம் செய்துக்கொள்ளக் கூடாது. இங்கு **நெருங்கிய உறவு** என்ற வரையறை தந்தை வழியில் ஏழு வரிசை வரையிலும், தாய் வழியில் ஐந்து வரிசை வரையிலும் அமையும் உறவினர்களைக் குறிக்கும். இவ்வகையான சாபிண்ட உறவுள்ளவர்களுடன் திருமணம் செய்துகொள்ளக் கூடாது (Sur 1973: 59-63).

பிராமணர்களுக்கடுத்துத் தெற்குப் பஞ்சாப் முதல் டில்லி, வடக்கு ராஜபுதனம் வரை பரவி வாழும் வேளாண் சாதியினரான ஜாட்டுகள் **நான்கு கோத்திரம் விதி**யைப் (Four gotra rule) பின்பற்றுகின்றனர். இவ்விதியின் படி தன் சொந்த தந்தையின் கோத்திரத்திலிருந்து பெண் எடுக்கமுடியாது என்ற கட்டாய விதி ஒருபுறமிருக்க, தாயின் கோத்திரத்திலிருந்தும், டாடீயின் கோத்திரத்திலிருந்தும் (தந்தையின் தாயின் கோத்திரம்) நானீயின் கோத்திரத்திலிருந்தும் (தாயுடைய தாயின் கோத்திரம்) பெண் எடுக்கக் கூடாது. ஆதிக்கச் சாதியாக விளங்கும் ஜாட்டுகள் பின்பற்றும் இந்த நான்கு கோத்திர விதியைப் பல சாதியினர் பின்பற்றுகின்றனர் (Karve 1990 : 120-24).

இந்நான்கு கோத்திர விதியானது பிராமணர்களின் பழைய **சாபிண்ட** விதியின் தழுவலாக வந்ததா அல்லது ஆரியர்கள் அல்லாத ஆஸ்திரிய-ஆசிய (Austro-Asiatic) மொழி பேசிய பண்டைய இந்தியர்களின் திருமண முறையை ஆரியர்கள் தழுவியதால் பரவியதா என்பதை மிகத் துல்லியமாக நிறுவ இயலவில்லை என இந்திய உறவுமுறையை மிக விரிவாக ஆராய்ந்த ஐராவதி கார்வே (1990: 123) கூறுகிறார். எவ்வாறிருப்பினும் ஆஸ்திரிய-ஆசிய மொழி பேசும் மக்களின் பண்பாட்டுப் பாதிப்பு ஆரியர்களிடம் இருந்தது என்பதை ஊகிக்க முடிகிறது என்பார் கார்வே (மேலது : 123).

நான்கு கோத்திர விதியினையடுத்து மூன்று கோத்திர விதியும் சில சாதிகளிடம் பரவலாக உள்ளது. மிகச்சில சாதிகளிடம் ஒரு கோத்திர விதியும் காணப்படுகிறது. இவ்விதிகள் மேற்கூறிய நான்கு கோத்திர விதிக்கு முரணானது என்றோ அதனை வலுவிழக்கச் செய்யும் மாற்று விதிகள் என்றோ கொள்ளுதல் கூடாது. இவ்விதிகள், தந்தை/தாய் வழியிலும் அவர்களின் பெற்றோர்கள் வழி அமையும் கால்வழிகளுடன் திருமணம் செய்யக்கூடாது என்ற நான்கு கோத்திர விதியைச் சற்று தளர்த்தி, தந்தை, தாய் வழியில் முறையே மூன்று/ஒன்று என்ற வரிசையில் அமையும் எந்த ஒரு கால்வழி உறவுடனும் மணம் செய்யக்கூடாது என்று வலியுறுத்து கின்றன. இவ்விதியைப் பின்பற்றுவோர், குறிப்பாக ஒரு கோத்திர விதியைப் பின்பற்றுவோர், கூடுதலாக ஒரு முறையையும் பின்பற்றுகின்றனர். அதாவது தன் குலத்தைச் சேர்ந்தோருடன் மணம் செய்யக்கூடாது என்பதோடு, தாயின்

குடும்பத்தைச் சேர்ந்தோருடனும், தாயின் சகோதரிகள் குடும்பத்தாருடனும், அதுபோல தந்தையின் சகோதரியின் குடும்பத்தாருடனும் மண உறவு கொள்வதில்லை. சுருக்கமாகச் சொல்வதாயின் இவ்விதிகள் நான்கு கோத்திர விதியைப் போல் கால்வழி வரிசைகளை முன் வைக்காமல் நேரடியாகத் தாய்வழி, தந்தைவழி அமையும் உறவுக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்தோரை மணப்பதைப் புறக்கணிக்கின்றன.

எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, இவ்வகையான உயர்குலத் திருமண விதிகள் தென்னிந்தியச் சாதிகளைப் போன்று தாய் மாமனையோ, தாய்மாமன் மகளையோ மகனையோ (MBD/MBS) அத்தை மகளையோ மகனையோ (FZD/FZS) சொந்த அக்கா மகளையோ (eZD) திருமணம் செய்வதைத் தடுக்கின்றன.

கால்வழி வரிசைகளையும், உறவுக் குடும்பங்களையும் மையப் படுத்தி அமைந்த மேற்கூறிய திருமண விதிகள் **கிராமம்**, பெரும் நிலப்பரப்புடைய **வட்டாரம்** ஆகிய இடம்சார்ந்த விதிகளாகவும் பரிமாணம் பெற்றன.

வட இந்தியாவின் மேற்கு, நடுப்பகுதியில் வாழ்வோரிடம் **கிராமப்புறமணம்** (Village exogamy) கடுமையாகப் பின்பற்றப்படுகிறது. கிராமப் புறமணம் என்பது ஒரு கிராமத்தைச் சேர்ந்தோர் அதே கிராமத்தில் உள்ளவரைத் திருமணம் செய்வதைத் தடுக்கிறது. வேற்று குலத்தவராகவும், நான்கு கோத்திர விதிக்கு அப்பால் நிற்கும் குலத்தவராகவும் இருந்தால்கூட ஒரே கிராமத்தைச் சேர்ந்த எவரையும் மணம் செய்துகொள்ளக் கூடாது. பிராமணர்கள் அல்லாது இப்பகுதியில் வாழும் பிற சாதியினரும் கிராமப் புறமணத்தைக் கடைப்பிடிக்கின்றனர். உத்திரப்பிரதேசத்தில் களப்பணி செய்த அமெரிக்கப் பேராசிரியர் மக்கிம் மாரியாத் (1960: 111-12) தரவுகளின்படி ஒரு கிராமத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் ஆறு கிராமம் தள்ளிதான் மணத்துணையைத் தேர்வு செய்வார்கள். அதோடு ஒரு கிராமத்தாருடன் கொண்டு - கொடுத்தல் செய்தால் இரண்டு தலைமுறை வரை அங்கு கொண்டு-கொடுக்க மாட்டார்கள்.

ஜாட்டுகளிடமும் பிராமணர்களிடமும் பிறசாதிகளிடமும் காணப்படும் உயர்குலத் திருமண முறை மற்றுமொரு வடஇந்திய ஆதிக்கச் சாதியாக விளங்கும் ராஜபுத்திரர்களிடமும் காணப்படுகிறது. ராஜஸ்தானின் பூர்வீகக் குடிகளான இவர்கள் இடைக்காலத்தில் வட இந்தியா முழுவதிலும் பரவியபோது இவர்களின் குலப்படிநிலையை அடிப்படையாகக் கொண்ட உயர்குல மணமுறை இடம்சார்ந்த உயர்குல மணமுறையாகவும் மாறத் தலைப்பட்டது. இதற்கு இவர்களின் புலப்பெயர்வே (Migration) காரணமாக அமைந்தது.

இவர்கள் புலம் பெயர்ந்த இடங்களில் பிற சாதியினருடன் கலந்து வாழ நேர்ந்ததால் கிழக்குத் திசைக்குச் சென்றவர்கள் தாழ்ந்த குலத்தவர்

களாகவும் மேற்குப் புலத்தில் குடியமர்ந்தவர்கள் உயர் குலத்தவர்களாகவும் பெயர் பெற்றனர். இதனால் கங்கைச் சமவெளி ராஜபுத்திரர்களிடம் கிழக்குப் புல கிராமத்தவர்கள் பெண் கொடுக்கும் வகையிலும் மேற்குப் புலத்தவர்கள் மணமகன் கொடுக்கும் வகையிலும் அமைந்தனர் (Karve 1990 : 169). இவ்வாறான இடம் சார்ந்த உயர்குல மணமுறையைக் கொண்டுள்ளவர் களுக்குக் குஜராத்தில் சரோத்தார் பகுதியில் வாழும் பொத்தைதார் (Patidar) சாதியினரும் சூரத்தின் ஔதிக் (Audich), அனாவில் (Anavil) பிராமணர்களும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாவர்.

தென்னிந்தியத் திருமண முறைகள்

வட இந்தியாவைப் போலவே தென்னிந்தியாவின் பெரும்பான்மைச் சாதிகளின் குடும்பமுறை தந்தைவழிக் குடும்பமாகும். (மலபார் பகுதியில் வாழும் நாயர், தீயன், முகம்மதிய மாப்பிள்ளைகள், குருச்சிர் பழங்குடி, கருநாடகப் பகுதியில் வாழும் பந்த் ஆகியோர் தாய்வழிக் குடும்ப முறையைக் கொண்டவர்களுள் சிலர்). வட இந்தியாவிலும் தென் இந்தியாவிலும் மிகப்பரவலான குடும்ப முறையாகத் தந்தைவழிக் குடும்ப அமைப்பு இருப்பதால் குடும்பத்தின் சில உறவு நிலைகளில் தவிர ஏனைய வற்றில் பொதுமைப் பண்புகள் இரு பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றன.

எனினும் தென்னிந்தியச் சாதிகளின் திருமண முறைகள் அமைப்பு வகையிலான மாற்றங்களைக் கொண்டிருப்பது இப்பகுதிக்கான தனித்துவமாகக் காணப்படுகிறது. தென்னிந்திய இந்துச் சாதிகளின் திருமண முறைகள் வட இந்தியத் திருமண முறைக்கு நேர் மாறாக உள்ளன. இங்கு நெருங்கிய உறவுக்குள் மணம் செய்யும் **முறை மணம்** விரும்பத்தக்க மணமுறையாக உள்ளது. தென்னிந்தியப் பகுதி முழுவதையும் ஆய்வுக்குட்படுத்திய ஐராவதி கார்வேயின் முடிவின்படி இப்பகுதியில் காணப்படும் முதன்மையான, விரும்பத்தக்க மண உறவுகளுள் முதல் விருப்பமாக இருப்பது அக்கா மகளைத் (eZD) திருமணம் செய்வது. அத்தை மகளைத் (FZD) திருமணம் செய்வது அடுத்த விருப்பமாக உள்ளது. தாய்மாமன் மகளைத் (MBD) திருமணம் செய்வது மூன்றாவது விருப்பமாக உள்ளது.

இந்த மூன்று வகையான திருமண முறைகளும் அடிப்படையில் **முறை மணத்தை** (Cross-cousin marriage) மையமாகக் கொண்டிருந்தாலும் இதன் சமூகப் பரிமாணம் நீண்ட கால கட்டத்தில் சில தனித்தன்மைகளை ஏற்றுக் கொண்டன. தென்னிந்தியப் பகுதியில் இன்றைய நிலையில் **இரு வழி முறை மணம்** (Bilateral cross-cousin marriage - அத்தை மகனையும் தாய்மாமன் மகளையும் மணந்து கொள்ளுதல்) செய்து கொள்வோர் ஒரு பகுதியினராகவும், **தந்தைவழிமுறை மணம்** (Patrilateral cross-cousin marriage - தந்தையின் சகோதரியின் (அத்தை) மகளை மட்டும் மணந்து

கொள்ளுதல்) செய்வோர் இன்னொரு பகுதியினராகவும், **தாய்வழி முறை மணம்** (Matrilateral cross-cousin marriage - தாய்மாமன் மகளை மட்டும் மணந்து கொள்ளுதல்) செய்து கொள்வோர் பிறிதொருபகுதியினராகவும் உள்ளனர். அக்கா மகளை மணக்கும் முறை தந்தைவழி முறை மணத்தின் விரிவாக்கமாக அமைகிறது.

மேற்கூறிய முறைமணங்களால் அமையும் உறவுக்கூட்டத்தின் கட்டமைப்பும், மணப்பெண்களைப் பரிமாறிக்கொள்ளும் முறையும் சில தனித்தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளன. இருவழி மண முறையில் ஒரே தலைமுறையில் இருவீட்டாரும் ஒரே திருமண நிகழ்ச்சியில்கூட நேரடியாக மணப் பெண்களைக் கொண்டு-கொடுத்து உறவு கொள்ளலாம். இவ்வகையான **நேரடி கொண்டு-கொடுத்தல்** (Direct reciprocity) மற்ற இரண்டு முறைகளில் அமையாது அங்குச் **சுற்றுவழி கொண்டு-கொடுத்தல்** (Indirect reciprocity) நிகழ்கிறது. அதாவது இந்தத் தலைமுறையில் பெண் கொடுத்து அடுத்தத் தலைமுறையில் அங்கிருந்து பெண் எடுத்துக் கொள்ளலாம். இதனையொட்டிய பிற சமூக உறவுகளின் அமைப்பியல்புகளை நோக்குவது கட்டுரையின் மையக் கருத்தான வடக்கு, தெற்கு ஆகியவற்றின் தனித்தன்மைகளைக் காணுவதிலிருந்து விலகுவதாக அமையும் என்பதால் இவ்விளக்கத்தோடு தென்னிந்தியப் பகுதியின் மேலுமொரு முதன்மையான திருமண விதியை இனங்காண வேண்டும்.

மேற்குறிப்பிட்ட முறைமணம் எல்லா சூழல்களிலும் நிகழும் என்று கூறுவதற்கில்லை. முறை உறவுடைய மணத்துணை (spouse) இல்லாத போதோ வேறுசில காரணங்களை முன்வைக்கும்போதோ நெருங்கிய உறவு வட்டத்திற்கு வெளியே மணத்துணை தேடப்படுகிறது. நெருங்கிய உறவுக்குள் திருமணம் செய்வதானாலும் சரி வெளியே தேடுவதானாலும் சரி தென்னிந்திய இந்துச் சாதிகளின் திருமண முறையில் ஒரு முதன்மையான விதி பின்பற்றப்படுகிறது. அது மணமகன் தன் சொந்த வகையரா, பரம்பரை, கரை, கூட்டம் எனச் சொல்லக்கூடிய கால்வழியில் திருமணம் செய்யக் கூடாது என்பதாம். ஆதலின் இங்குக் **கால்வழிப் புறமணம்** (Clan/lineage exogamy) என்பது குறைந்தபட்ச விதியாகவும் எல்லோராலும் பின்பற்றப்படுகின்ற ஒரு முதன்மையான விதியாகவும் உள்ளது.

வட இந்திய, தென்னிந்தியத் திருமண முறைகளின் அமைப்பியல்புகள்

வட இந்தியாவில் சாதிகளின் உட்பிரிவுகளாக விளங்கும் குலங்கள்/ கோத்திரங்கள் ஒருபடிநிலையில் அமைந்து அவற்றிற்குள் உயர்வு, தாழ்வு என்று வரிசைப்படுகின்றன. இவ்வரிசையில் பெண் கொடுக்கும்போது அவளை உயர்குலத்திற்குக் கொடுக்க வேண்டும் என்ற விதி இன்றியமையாதது. இந்நிலையில் பெண்கள் **ஏறுமுக வரிசை** என்ற ஒரு திசையில் மட்டுமே கொடுக்கப்படுகின்றனர். இந்த ஒருதிசைப் போக்கில் பெண் கொடுத்தல் என்ற விதி இணைநிலையாகப் **பெண் கொடுப்போர்**

(wife givers) தகுதி குறைந்த குழுவினராகவும், **பெண் எடுப்போர்** (wife takers) தகுதி உயர்ந்த குழுவினராகவும் படிநிலைப்படுவதைப் பிரதிபலிக்கிறது.

பெண்ணை உயர்குலத்திற்குக் கொடுப்பது என்பது ஒரு தவிர்க்கவியலா திருமண விதிமட்டுமல்ல; பாக்கியமும் கூட. தந்தைவழி அமைப்புடைய இவ்வகைச் சமூகத்தில் உயர்குலத்துப் பிறப்புடைய ஒரு மணமகனுடன் தன் மகளைச் சேர்ப்பது என்பது பெண்ணைப் பெற்றோருக்கு மட்டுமல்ல அவர்கள் குலத்திற்கே பெருமையாகும். அதனால்தான் எவ்விதக் கைம்மாறும் பாராமல் பெண்ணை உயர் குலத்தவர்க்குத் தானமாகக் கொடுக்கிறார்கள். நல்ல குலமும், நல்ல குடும்பமும், நல்ல குணமும் உடைய, நல்ல சொத்து சுகமும் உடைய மணமகன் கிடைப்பது அரிதாக இருப்பதால் பெண் வீட்டார் தங்கள் கன்னியைத் தானமாகக் கொடுப்பதுடன் பெரும் மதிப்புள்ள மணக்கொடையையும் (வரதட்சிணை) தருகின்றனர்.

உயர்குலத்துப் பிறப்புடைய மணமகன் எல்லா நிலையிலும் உயர்ந்தவன் என்னும் கருத்தாக்கம் திருமணச் சடங்கின் பாதபூசைச் சடங்கின் மூலம் வலுப்பெறுகிறது. திராவிடப் பகுதியில் இடம்பெறும் இப்பாதபூசைச் சடங்கில் மணமகன் தாலி கட்டும்முன் தன் பெற்றோர்க்குப் பாதபூசை செய்வதும் அவ்வாறே மணமகளும் தாலி கட்டுமுன் தன் பெற்றோர்க்குப் பாதபூசை செய்வதும் ஒரு முதன்மையான சடங்கியல் கூறாக இடம்பெறுகின்றது. வட இந்தியத் திருமணச் சடங்கில் இதற்கு நேர்மாறான சடங்குக்கூறு இடம்பெறுகின்றது. இது பாவொ(ம்) பூஜா (pāõ pūjā) எனப்படும். இதன் பொருள் **பாதங்களை வழிபடுதல்** என்பதாகும். அதாவது மணமகனின் பாதங்களைப் பெண்ணின் தந்தையோ பெண்ணின் மூத்த சகோதரரோ கழுவ வேண்டும். மணமகன் வயதால் குறைந்திருந்தாலும் குலத்தால் உயர்ந்து நிற்பதால் அக்குலப் பெருமையையுடைய மணமகனுக்குப் பாதங்கள் கழுவி தன் மகளைத் தானம் தருவதில் பெண்ணின் தந்தை பெருமை கொள்கிறார் (Dumont 1993: 98). திராவிடப் பகுதியில் இடம்பெறும் இதே பாதபூசையானது பெண் கொடுப்போர் தாழ்ந்தோர் என்றோ பெண் பெறுவோர் உயர்ந்தோர் என்றோ முன்னிறுத்தாததால் மணமக்கள் தத்தம் பெற்றோருக்கு மட்டுமே பாதபூசை செய்கின்றனர்.

ஆரிய, திராவிட பண்பாட்டுக் கலப்பை ஆராய்வதில் **பாதபூசை செய்தல்** போன்ற பல சடங்குக் கூறுகள் புதிய உள்ளொளியைத் தரும் என்பதில் ஐயமில்லை. வடக்குக்கும் தெற்குக்குமான ஒரு பொது சடங்குக் கூறாகப் பாதபூசை செய்தல் சடங்கு பரிமாணம் பெற்றிருந்தாலும் அது பொருண்மையளவில் வடக்கு, தெற்கு என்னும் தனித்துவத்தைக்

காட்டுவதால் இப்பகுதிகளுக்கான பண்பாட்டுப் பரவல், மீட்டுருவாக்கம் ஆகிய ஆய்வுகளுக்குப் புது விளக்கங்கள் தருவதாக இது அமைகிறது. இக்கூறு தொடக்கத்தில் யாரிடம் இருந்து யாருக்குப் பரவியது என்பதும், சடங்கின் வடிவம் மாறாமல் பொருண்மை மட்டும் மாறியது எவ்வாறு என்பதும் ஆய்வுக்குரியது. எனினும் ஆரியர்கள் இம்மண்ணுக்கான திணைப் பண்பாடுகளின் அமைப்புசார்ந்த (Structural) பல பண்புகளை மாற்றமேதுமில்லாமல் தழுவிக் கொண்டுள்ளதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

ஆரியர்களின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் பிராமணர்கள் வட இந்தியாவில் உயர்குல மணமுறையையும், நான்கு கோத்திர விதியையும், கிராமப் புறமணத்தையும் பின்பற்றுகின்றனர். ஆனால் தென்னிந்தியப் பிராமணர்கள் இத்திணைக்குரிய மணமுறைகளான அக்கா மகளை மணத்தல், அத்தை மகளை மணத்தல், தாய் மாமன் மகளை மணத்தல், கிராம அகமணம் ஆகியவற்றை ஏற்றுக் கொண்டனர். அதோடு திராவிடச் சாதிகளின் பூப்பெய்தியபின் திருமணம் என்ற முறையை முதன்முதலில் மலபார் பிராமணர்கள் ஏற்கத் தலைப்பட்டனர். எனினும் தங்கை மகளைத் திருமணம் செய்தல், நம்பூத்திரி பிராமணர்கள் சூத்திரர்களான நாயர் பெண்களுடன் உடலுறவு கொள்ளுதல், கணவனை இழந்தவள் மறுமணம் செய்யாமல் விதவையாகவே இருத்தல் போன்ற சில தனித்தன்மைகளை இவர்கள் நீண்ட காலம் கொண்டிருந்தனர். இப்போது மாற்றங்களை ஏற்று வருகின்றனர் (Aiyappan 1988: 15, 165; Srinivas 1962: 42-43). மேற்கூறிய தரவுகள் வழி இனத்தால் ஒன்றுபட்ட பிராமணர்கள் வடக்கிலும் தெற்கிலும் குடியமர்ந்து அந்தந்த திணைக்குரிய மொழிகளையும் பிற பண்புகளையும் தழுவிக் கொண்டதால் பண்பாட்டளவில் தனித்தவர்களாக உள்ளனர் என்பது முன்னிலை பெறுகின்றது.

இதனையடுத்துத் திருமணம் என்னும் நிறுவனத்தின் பிறிதொரு கருத்தியலுக்கு வரவேண்டும். இக்கருத்தியலானது திருமணத்திற்குப் பின் கட்டமைக்கப்படும் உறவின் நிலை பற்றியது. உயர்குல மணமகனுக்குக் கன்னியைத் தானம் கொடுத்தது முதல் மணமகன் வீட்டில் நிகழும் அனைத்து வகையான நல்லது கெட்டதுகளுக்கும் பெண்ணின் பெற்றோர் அல்லது நேரடி குடும்ப உறவினர்கள் கலந்து கொண்டு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளுக்குக்கேற்பப் பொருள், உடை, பணம், நகை போன்ற அன்பளிப்புகளைத் தருவர். இவ்வகையில் மணமகன் வீட்டார் கன்னியைத் தானமாகவும் மணக் கொடையையும், திருமணத்திற்குப் பின் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் அன்பளிப்புகளையும் பெற்றுக்கொண்டு மாறாக எந்த ஒரு வகையிலும் பரிமாற்றம் செய்து கொள்வதில்லை. ஏனெனில் உயர்குல மணமுறையில் பெண் எடுத்த குடும்பத்திற்கு மாற்றாகப் பெண் கொடுத்தல் என்ற பேச்சுக்கே இடமில்லாமல் போகிறது. இந்நிலையில் அனைத்து

வகையான திருமணப் பொருளியலும்ஒரு திசை நோக்கியே செல்கின்றன (Fruzzetti 1990 : 130).

திராவிடப் பகுதியின் மணமுறை இதற்கு முற்றிலும் நேர்மாறானது. இங்குப் **பரிமாற்றம்** என்பது உறவுமுறையின் முதன்மையான வெளிப்பாடாகும். பரிமாற்றம் என்பது இங்கு அன்பளிப்புப் பொருள்களை மட்டும் குறிப்பதாகாது. பெண்ணைக் கொண்டு கொடுத்தலையும் குறிக்கும். அக்காமகள், அத்தைமகள், தாய்மாமன் மகள் ஆகிய **முறைப்பெண்**களுடன் நடக்கும் மணமாயினும் சரி, உறவுக்கு வெளியே சென்று புதிய உறவில் நடக்கும் மணமாயினும் சரி, ஒரு குடும்பத்தினர் பெண் கொடுத்தால் மீண்டும் அங்கிருந்து பெண் எடுக்கும் உரிமையை விரும்புகின்றனர். பெண் கொடுக்கும் ஒரு குடும்பம் கொடுத்த இடத்திலிருந்து வேறு பெண்ணை அதே தலைமுறையில் பெறவும் வாய்ப்புண்டு. இங்குக் கொண்டு-கொடுத்தல் என்பது கால்வழி வழியாகவும், மண உறவு வழியாகவும் நிலைபேறு கொள்கின்றது. இங்குக் கொண்டு-கொடுத்தல் என்பது கால்வழியின் வாழையடி வாழையாக வரும் **செங்குத்து உறவின்** தொடர்ச்சியையும், பல கிளைகளாகவும் விழுதுகளாகவும் பரவியுள்ள **கிடைநிலை உறவின்** தொடர்ச்சியையும் பிணைக்கும் மணமுறையாக விளங்குகிறது. இதன் இணைநிலைப் பிரதிபலிப்பாகத்தான், பெண்ணைப் பரிமாறிக் கொள்வதுபோன்றே சம்பந்தி வீட்டார் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் சமமான அளவில் அன்பளிப்புப் பொருள்களைப் பரிமாறிக் கொள்கின்றனர். இறப்பன்று **அம்மாஞ் சோறு** போடப்படுவதும் இதன் தொடர்ச்சியேயாகும். வடஇந்தியாவின் உயர்குல மணமுறையில் கொண்டு-கொடுத்தலுக்கு வாய்ப்பில்லை என்பதால் ஒவ்வொருவரின் உறவுக்கட்டமும் மணவழியில் மட்டுமே ஏற்படுகிறது. இவ்வகையான அமைப்புமுறையான வேறுபாடுகள் உறவுமுறைச் சொற்களில் பெரும் வேறுபாடுகளை உணர்த்தி நிற்கின்றன.

திராவிடப் பகுதியில் **கொண்டு-கொடுத்தல்** கோட்பாடு நிலவுவதால் முறையுடைய பெண்களும், பையன்களும் திருமணத்திற்கு முன்னர் மருமகன், மருமகள் என்று உரியவர்களால் அழைக்கப்படுதல் உண்டு. வடஇந்தியப் பெண் இவ்வாறு அழைக்கப்படுவதற்கு வாய்ப்பில்லை. மாறாக, வட இந்தியா முழுவதும் அனைத்துக் கிளை மொழிகளிலும் **மகள்** (Daughter), **மணப்பெண்** (Bride) ஆகிய இரண்டு நிலைகளைத் தனித்தனியாக உணர்த்தும் சொற்கள் உறவுச் சொற்களாக மட்டுமன்றி, கதை, பாடல், பழமொழி போன்ற பல மக்கள் வழக்காறுகளிலும் இடம்பெற்றுள்ளன (Karve 1993 : 56-58). மகள் **பேட்டீ** என்றும், மணப்பெண் (மருமகள்), **பகூ** என்றும் அழைக்கப்படுகின்றனர். அதேபோல் அத்தையின் கணவரையும் தாய்மாமனையும் **மாமன்** என்று ஒரே சொல்லில் தமிழில் விளிக்க, இந்தியில் முறையே **பூபா**, **மாமா** என்று தனித்தனிச் சொற்களால்

விளிக்கின்றனர். மாமனாரைச் **சசூர்** என்று அழைக்கின்றனர். தமிழில் இம்மூன்று உறவு நிலைக்கும் விளித்தல் நிலையில் **மாமன்** என்ற ஒரு சொல் மட்டுமே பயன்படுகிறது. குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்போது மட்டுமே தனிச்சொற்கள் பயன்படுகின்றன.

இறுதியாக ஒரு கருத்தை வலியுறுத்த விழையும்போது வட இந்தியாவில் நிலவும் உயர்குல மணமுறை, கிராமப் புறமணம், ஒருமுறை பெண் எடுத்த கிராமத்தில் மறுமுறை எடுப்பதில் விருப்பமின்மை, நான்கு கோத்திர விதிகள், மூன்று கோத்திர விதிகள், இடப்பெயர்வினால் அமைந்த திசை சார்ந்த உயர்குல மணமுறை, புதிய புதிய உறவுகளிலிருந்து மணப்பெண் பெறுதல் போன்ற விதிகளால் உறவுப் பரப்பின் வட்டாரம் மிகப் பெரிய நிலப்பரப்புடைய எல்லையைக் கொண்டுள்ளது. இது ஆயர் வாழ்க்கையைப் பொருளாதார அடித்தளமாகக் கொண்ட உறவியல் கட்டுமானத்தின் மேல் இயங்கும் சமூக அமைப்பாக ஏற்பட்டது என்பது பண்பாட்டியலாரின் முடிந்த முடிவாகும். இன்று ஆயர் வாழ்க்கை யிலிருந்து விடுபட்டு வேளாண் வாழ்வைச் சார்ந்திருந்தாலும் ஆயர் வாழ்வு அல்லது கால்நடைகளின் பயனை மையமிட்ட வாழ்வு இச்சமூக அமைப்பிற்கு அடித்தளமிட்டுள்ளது (Karve1993: 71). பரந்த நிலப்பரப்பினை மையமிட்ட வாழ்க்கைப் பொருளாதாரம் ஏற்படுத்திய சமூக அமைப்பின் தொடர்ச்சி இன்றும் நிலவுகிறது. இப்பொருளாதார நிலையிலிருந்து விடுபட்டு முற்றிலும் வேளாண் வாழ்வையோ ஆயர்வாழ்வு சாரா பிற தொழில்துறை வாழ்வையோ மிக நீண்ட காலகட்டத்திற்கு அமைக்கும் சூழல் ஏற்படின் புதிய உறவியல் கட்டுமானம் ஏற்பட வழியுண்டு.

வட இந்திய முறைக்கு மாறாகத் திராவிடப் பகுதியின் உறவியல் கோட்பாடு மிக நெருங்கிய உறவுக்குள் கொண்டு-கொடுத்தலை முதன்மைப்படுத்துவதால் இங்கு மிகக் குறுகிய வட்டாரம் சார்ந்த உறவுக் கூட்டம் அமைகிறது. இந்த உறவுக்கூட்டத்தில் இரத்த வழியிலான உறவினருக்கும் மணவழியிலான உறவினருக்கும் இடையே வட இந்தியாவில் உள்ளதுபோல மிக உறுதியான வேறுபாடுகள் இல்லை. இவ்வகையான உறவியல் கோட்பாடு சமூகத்தின் வாழ்க்கைப் பொருளாதாரம் நிலையாக ஓரிடத்தில் வேளாண் வாழ்வு கொண்டிருத்தலை மையப்படுத்துகிறது. சமுதாயத்தின் மிகப் பெரும்பான்மையினர் கால்நடையைச் சார்ந்திராமல் சில தனிப்பட்ட சாதிக்குழுக்கள் ஈடுபட்டிருந்த நிலையில் ஆயர்வாழ்வின் சமூகக் கட்டுமானம் தென்னிந்தியாவின் ஒட்டுமொத்த உறவியல் கோட்பாட்டின் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தவில்லை. அதோடு கால்நடைகளின் ஆதாரம் மிகவும் குறைந்துவிட்ட நிலையில் நிலமும் வேளாண் பொருளாதாரமும் முன்னிலை பெற்றுவிட்டன. இத் தன்மைகளின் வெளிப்பாடாகவே இப்பகுதியின் உறவுப் பரப்பு மிகக் குறைந்த நில எல்லையைக் கொண்டுள்ளது.

திருமணம் குறித்து 1950 களுக்குப்பிறகு மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் உறவுப் பரப்பின் தன்மையினைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. மணமக்களின் பிறப்பிடங்களுக்கிடையிலான தூரத்தைக் கணக்கிட்ட இவ்வாய்வுகள் வட இந்தியாவில் இதன் சராசரி தூரம் 12 கி.மீட்டர்களுக்கும் மேல் எனச் சுட்டிக்காட்ட, தென்னிந்தியாவில் இந்தத் தூரம் 8. கி. மீட்டருக்குள் அமைவதாகக் கூறுகின்றன (Lewis 1965: 161; Marriott 1965: 101; Reddy 1993).

இதுவரை கூறப்பட்ட கருத்துக்கள் யாவும் இந்தியா என்னும் ஒன்றுபட்ட புவியியல், அரசியல் பரப்பில் வட இந்தியா, தென்னிந்தியா என்ற இரண்டு தனித்தன்மைகள் கொண்ட பண்பாட்டுப் பரப்புகள் உள்ளன என்பதையும், இவை இப்பகுதிகளின் பூர்வீகக் குடிகளின் மூலப்படிவப் (Archetypal) பண்புகளின் பிரதிபலிப்புகளைக் கொண்டுள்ளன என்பதையும் உணர்த்துகின்றன. எனினும், இவ்விரண்டு பகுதிகளுக்குள் காணப்படும் சில நுண்ணிலை வேறுபாடுகளையும், வடக்கும் தெற்கும் சந்திக்கும் பகுதியில் நிலவும் கலப்புப் பண்பாட்டின் தன்மைகளையும் இவ்வாய்வு விளக்கவில்லை. இவை விரிவான ஆய்வுக் களத்தில் விளக்கப்பட வேண்டியவையாகும்.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. Dumont, Louis, 'Marriage in India: The Present State of the Question, III. North India in relation to South India', **Contributions to Indian Sociology,** 9: 90-114, 1966.

2. _______, 'North India in Relation to South India', **Family, Kinship and Marriage in India** (ed.) Patricia Uberoi, pp. 91-111, Oxford University Press, Delhi, 1993.

3. Fruzzetti, Lina, **The Gift of aVirgin,** Oxford University Press, Delhi, 1990.

4. Inden, Ronald B., **Marriage and Rank in Bengali Culture: A History of Caste and Class in Middle Period Bengal,** Vikas, New Delhi, 1976.

5. Karve, Irawati., **Kinship Organization in India,** 3rd edition, Munshiram Monoharlal Publishers Pvt. Ltd., Delhi, 1990.

6. _______, 'The Kinship Map of India', **Family, Kinship and Marriage in India,** (ed.) Patricia Uberoi, pp. 50-73, Oxford University Press, Delhi, 1993.

7. Lewis, Oscar, **Village Life in Northern India**, Random House, New York, 1965.

8. Marriott, Mckim, `Social Structure and Change in U.P. Village', **India's Villages** (ed.), M.N. Srinivas, pp. 106-121, Media Promoters and Publishers Pvt. Ltd., Bombay, 1955.

9. Pocock, D.F., 'The Hypergamy of the Patidars', **Professor Ghurye Felicitation Volume** (ed.), K.M. Kapadia, pp. 195-204, Popular Press, Bombay, 1954.

10. Reddy, P.G., **Marriage Practices in South India: Social and Biological aspects of Consanguineous Unions,** University of Madras, Madras, 1993.

11. Sur, Atal Krishna, **Sex and Marriage in India: An Ethnohistorical Survey,** Allied Publishers, Bombay, 1973.

12. Trautmann, Thomas R., 'Cross-Cousin Marriage in Ancient North India', **Kinship and History in South Asia** (ed.), Thomas Trautmann, University of Michigan, Ann Arbor, 1974.

13. ____ **Dravidian Kinship**, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

தென்கொரியாவில் தென்னிந்தியப் பண்பாடு*

இராசு பவுன்துரை

உலக வரைபடத்தில் ஒரு சிறிய எலியின் வடிவம்போல் தோற்றமளிக்கின்ற ஒரு சிறிய நாடுதான் தென்கொரியாவாகும். விடியலின் அமைதிபோல் காட்சியளிக்கும் (Land of morning calm) இயற்கை வளமிக்க மலைப் பிரதேசங்களும் தொழிற்சாலைகளும் நிறைந்த வளமான மலை நாடாகத் தென்கொரியா திகழ்கின்றது. மிகத் தொன்மையான சீன நாட்டிற்கும் சப்பான் நாட்டிற்கும் இடையே அமைந்துள்ள தென்கொரிய நாடு சுமார் 5000 ஆண்டுகள் வரலாற்றுச் சிறப்பைப் பெற்றுத் திகழ்கின்றது.

கோகொரியோ, பேக்சே (பேக்சி), சில்லா என்னும் மூன்று கொரிய நாட்டுப் பகுதிகளை மூன்று வேந்தர்கள் (Three kingdoms) ஆட்சிசெய்த வரலாறு (கி.மு. 18-668 கி.பி.), சேர, சோழ, பாண்டியர்களின் வரலாற்றை நினைவு கூர்கின்றது. இம்மன்னர்களின் வரலாறும் சங்க காலத்தை ஒட்டியே அமைகின்றது. பேக்சி நாட்டு அரசர்களின் பெயர்களைக் காணும்பொழுது தமிழக மன்னர்களின் காலத்தை நினைவு கூர்வனவாகவுள்ளன. பேக்சி நாட்டை நிறுவிய மன்னர் பெயர் கோஅய் (Koi) என்பதாகும். இவனது மரபில் ஓரிகோகெ, ஆழிக்கா, கோசுகா, ஏழக, ஏழியக், உக(ன்), மகா(ன்), குக(ன்), கோசுக(ன்) என்றழைக்கப்பட்ட அரசர் குடும்பப் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. கோகொரியோ நாட்டிற்கு வந்த முதல் (தமிழ்) பௌத்தத் துறவி பிச்சு மாறனானந்தன் என்பவராவர் (கி.பி. 384). இவரது வருகைக்குப் பிறகே கொரிய நாட்டில் பௌத்தக் கோயில்கள் பெரிய அளவில் கட்டப்பட்டன. சில்லா நாடு இடைக்காலத்தில் தென்னிந்தியாவுடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தது என்பதை அன்னப்சி (அன்னப்பச்சி) அகழாய்வுகள் வெளிக்காட்டுகின்றன.

தொன்மை வரலாறு

கி.மு. 3000ஆம் ஆண்டு முதல் கி.மு. 200 ஆம் ஆண்டு வரை வாழ்ந்த தொன்மைக் கால மனிதர்களின் வரலாற்றுச் சான்றுகள் பல கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. கொரிய நாட்டின் ஹென் ஆற்றங்கரை பகுதி வரை மங்கோலியர்களின் பண்பாட்டுத் தாக்கம் நிறைய உள்ளன. இவை குறித்துப் பலநூறு ஆய்வுகள் நூல்களாக வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் நெக்டாங்காங் (Naktonggong) ஆற்றங்கரைப் பண்பாடு கொரிய நாட்டு வரலாற்றில் சில குழப்பங்களை ஏற்படுத்தக்கூடிய பல்வேறு தொல்லியல், வரலாற்றுச் சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகாலத்

தொல்லியல் ஆய்வுகளில் கறுப்பு, சிவப்பு மற்றும் அலங்காரமில்லாத செந்நிற மட்பாண்டங்கள் இப்பகுதியில் அகழ்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. கொரிய நாட்டின் பிற இடங்களில் இவ்வகை மட்பாண்டங்களைக் காண இயலவில்லை என்பதால் இவ்வகை மட்பாண்டங்கள் கொரிய இனத்தவரின் பண்பாட்டுக்குரியதாக இல்லை என்பதைச் சில ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.[2] பல்வேறு கொரிய நாட்டு அருங்காட்சியகங்களுக்குச் சென்று தொன்மையான இடங்களைப் பார்வையிட்ட பொழுது பல்வேறு தொல்லியல் ஆய்வுச் செய்திகளும், பண்பாட்டுச் சின்னங்களும் தென்னிந்திய மக்களின் வரலாற்றுத் தொடர்புடையன என்பது இக்கட்டுரை ஆசிரியரால் அறியப்பட்டது. தமிழகத்தில் பெருங்கற்கால மட்பாண்டங்கள் போலக் கறுப்பு, சிவப்பு நிற மட்பாண்டங்கள் ஈமச்சின்னங்களாகவும் இங்குக் கிடைக்கின்றன. இறந்தவர்களைப் புதைக்கும் முறையில் கற்பதுக்கைகள், குழிவறைகள், தாழிகள், நினைவுத் தூண்கற்கள் போன்றவை தென்கொரியாவின் வடபகுதியில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. மிகப் பெரிய கல்லறைகள் குழிமேடுகளாகக் காட்சியளிக்கின்றன. புதுக் கற்காலம் முதல் பெருங்கற்காலம் வரையுள்ள பல கண்டுபிடிப்புகள் திராவிடப் பண்பாட்டின் தாக்கம் இருப்பதை உணர்த்துகின்றன. இதன் வாயிலாகக் காணும்பொழுது தென்னிந்தியாவில் பெருங்கற்கால மக்கள் குடியேறிய காலத்தில் இம்மக்களில் ஒரு சிறிய பிரிவினர் வட சீன நாடு வழியாகக் கொரியாவை நோக்கிச் சென்றிருக்க வேண்டும் என்ற ஊகம் வலுவடைவதற்குரிய சான்றுகள் நிறையக் கிடைக்கின்றன.

தென்னிந்தியப் பெண் (அரசி)

காராக், காயா, கிம்ஹே போன்ற இடங்கள் தென்கொரிய நாட்டின் கீழ்ப்பகுதியில் அமைந்துள்ள கடற்கரைப் பகுதிகளாகும். தென்னிந்தியாவிலிருந்து சீனக் கடல் வழியாகக் காராக் நாட்டின் கடற்கரை வந்து சேர்ந்த ஒரு பெண் இந்நாட்டின் அரசியாக ஆக்கப்பட்டாள் (கி.பி. 42-99). காராக் நாட்டின் இளவரசன் சுரோ (Suro) இப்பெண்ணைத் திருமணம் செய்து கொண்டான். **கோ சுவாங்குக்** என்றழைக்கப்படும் இவளது முன்னோர்களின் வரலாறு தெளிவாக்கப்படவில்லை. ஆனால், இவளது வரலாற்றுத் தொடர்புடைய கொரிய வரலாற்று இலக்கியச் செய்திகளில் தரைய(ர்), தானிய(ர்), சாக்கியர் போன்ற பெயர்கள் குறிக்கப்படுகின்றன.[3] இவளது நாட்டைப் பற்றிக் கூறும்பொழுது தாபாண, ஆரா காயா, தோகம், தேகாய, கந்தர்பா போன்ற பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. காராக் நாட்டுப் பகுதியில் உள்ள இடப் பெயர்களில் தேரி, தங்கம், சின்னன், மூமுன், ஏணி, காயா, சோணம், ஹரி, பேக்குணம், ஆண்மா (அன்மா), நாம், மிருகம் போன்ற பெயர்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. செஞ்சு, செஞ்சி என்ற பெயர்கள் சீனத்தில் பல இடங்களில் இடம்பெறுகின்றன.

தமிழகத்தில் இஞ்சி என்ற சொல் பல காலமாக இருந்து வருகின்றது. மேலும் இக்கருத்தை வலுவடையச் செய்யும் வண்ணம் இப்பகுதியின் ஊர்ப் பெயர்களில் குடி, குடியிருப்பு, வாயில், ஊர், நகர் என்னும் பொருட்களில் பின்னொட்டுக்கள் சிறப்பாக அமைகின்றன. எனவே காராக் நாட்டில் தென்னிந்தியப் பண்பாட்டின் தாக்கத்தை வரலாற்றுக் காலத்திலும் அறிய முடிகின்றது.

தென்னிந்தியப் பெண்ணை மணம் செய்து கொண்ட மன்னர் சுரோவாங்கிற்கும் இவனது மனைவியாகிய கோ சுவாங்குக் இளவரசிக்கும் கல்லறைகள் கட்டப்பட்டுள்ளன. கொரிய நாட்டு அரசு இக்கல்லறைகளை வரலாற்றுச் சின்னங்களாகப் பாதுகாத்து வருகின்றது. இவளது கல்லறை **ஸ்ரீமேரு**வின் வடிவமைப்பிலுள்ள ஒரு மலையில் கட்டப்பட்டுள்ளது. தென்னிந்தியாவிலிருந்து இவளது கப்பலில் வந்த கற்களைக் கொண்டு ஸ்தூபி ஒன்று அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பகுதியிலுள்ள மீனவர்கள் இக்கல்லை மிகப் புனிதமானதாகக் கருதி வழிபாடு செய்துவருகின்றனர்.

கிம் வம்சாவழியினர்

தென்கொரிய நாட்டின் வடக்குப் பகுதியான காயா, கிம்கே, அந்தோங் பகுதிகளில் தற்பொழுது வாழ்ந்துவரும் கொரிய மக்களின் ஒரு பகுதியினர் தென்னிந்திய அரசியின் கலப்பில் கொரிய வம்சா வழியில் வந்தவர்களாகவும் இவர்களை **ஹூ** (Huh) என்று அரசு பரம்பரைப் பெயரிலும், **கிம்** (Kim) என்னும் இடப்பெயரிலும் அழைக்கின்றனர் (கிம் என்றால் பவுன் என்று பொருள்). கொரிய நாட்டின் மிகப் பெரிய பதவிகளையும் (15%) இப்பிரிவினரே வகித்து வந்தனர். கல்வி, அரசியல், பொருளாதாரம் ஆகிய மூன்று நிலைகளிலும் இம்மரபினர் முதல் நிலையில் இன்றும் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

கங்குல் மொழி

கங்குல் (Hankul) அல்லது கங்குக்மல் (Hankukmal) என்பது கொரிய மொழியின் பெயராகும். சுமார் 500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் **சிஜோங்** என்னும் அரசரால் **கங்குல்** எழுத்துக்கள் நடைமுறைக் கல்விக்குரியதாகக் கொண்டு வரப்பெற்றது. மிகப் பழைமையான மொழியாக இருந்தாலும் நீண்ட காலமாகச் சீனமொழியைக் கல்வி மொழியாகக் கொண்டிருந்தனர். ஆனால் தற்பொழுது கங்குல் மொழியை அரசு மொழியாக்கிவிட்டது. கொரிய மக்கள் பேசும் மொழியில் திராவிட மொழியியல் கூறுகள் மிகுதியாகவே உள்ளன. சொற்கள், சொல்லமைதி, கட்டமைப்பு, இலக்கணம் எனப் பல்வேறு நிலைகளிலும் தமிழ்மொழியின் கூறுகள் நிறைந்துள்ளன. அம்மா, அப்பா, அப்புச்சி என்னும் சொற்களை எந்தவித மாற்றங்களும் இன்றிக் கொரிய மக்கள் பேசுகின்றனர். முல்லை, மருத, மா, கணம் (நிமிடம்),

கோ, ஓரி, மரு, ஆழி, கங்கா, கோசுகன், கா, குகன், போகம், துள், உள்(ளே), கார, முன்(றில்), முனி, தடம் தோள், கூத்(து), தொல்லியம் போக்கு, அன்பு, மாடங் கூத்(து), கபிலா, காரா, ஈச்சன், மோரி, கொல்லிப்பேய், நான், நாம், பொச்சு, அல்குல், கன்னம், கள்ளா (மலைத்தொடர்), கொட்டாரம், காரா போன்ற பல சொற்கள் தமிழின் தாக்கத்தையும் தொன்மையையும் காட்டுகின்றன.[4] கொரிய மொழி, மக்களின் பண்பாடு பற்றிப் பல கட்டுரைகளை எழுதிய ஹெல்பர்த் என்னும் பாதிரியார், 1905இல் எழுதிய கட்டுரையில் இக்கருத்தை விளக்கமாகச் சொல்லிச் சென்றுள்ளார். இவர் சிலகாலம் பாண்டிச்சேரியில் இருந்துள்ளார் என்பதை இவரது வாழ்க்கை வரலாற்றைக் காணும்பொழுது அறியமுடிந்தது. இவர் கொரிய மொழியில் திராவிட மொழியின் தாக்கம் மிகுதியாகவுள்ளது என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றனர்.[5]

> The small amounts of work that has been so far done indicates a striking resemblance between these Southern Koreans and the natives of Formosa, and the careful comparision of the Korean language with that of the Dravidian peoples of South India reveals such a remarkable similarity, phonetic, etymologic and syntactic.

கொரிய மொழியின் வடிவமைப்பு தமிழின் வெளிப்பாடாகவே உள்ளதென்பதால் எளிய முறையில் கொரிய மொழியை எழுதவும், படிக்கவும், பேசவும் முடிகின்றது. கவிதை, விடுகதை, நாட்டுப்புற இலக்கிய வடிவங்களும் திராவிடப் பண்பாட்டின் கூறுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன.

தென்னிந்தியப் பௌத்தர்கள்

கொரிய நாட்டு அரசரின் விருப்பத்தால் கி.பி. 384இல் **மாறனானந்தன்** என்னும் (தமிழ்ப்) பௌத்தர் ஒருவரின் வருகைக்குப் பின்னரே கட்டடக் கலை, கலை, வழிபாட்டு முறை, சடங்கு போன்ற நிலைகளில் பல வளர்ச்சிகளைக் கண்டுள்ளது. இந்தியாவிலிருந்து வந்தவர்களில் சன்தோ, முகோசா, சொக்கங் போன்றவர்களின் வருகையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். கி.பி. 574இல் தென்னிந்தியக் கலை மரபில் வடிவமைத்த ஒரு பௌத்த உலோகச் சிற்பம் 'வாங்ரியோன்சர்' என்னும் கோயிலில் நிறுவப்பட்டுள்ளது. கி.பி. 576இல் விமலா என்ற பௌத்தத் துறவி சில்லா நாட்டிற்கு வந்து அம்மன்னர்க்குப் பௌத்தச் சிற்பங்களையும், இலக்கியங்களையும் அன்பளிப்பாக அளித்ததாக வரலாறு கூறுகின்றது. நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட 'வினாயக சூத்திரா' நூல்கள் கொரிய மொழிக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்டுள்ளன என்பது கொரியாவிற்கும் இந்தியாவிற்கும் ஏற்பட்ட சமயத் தொடர்பை நினைவு கூர்கின்றன.

தென்னிந்தியப் பௌத்தச் சிற்பங்கள்

தென்கொரிய நாட்டின் பௌத்தச் சிற்பக்கலை என்பது இந்தியக் கலையின் குழந்தைதான். **கயாஞ்சு** பகுதியில் (சில்லா நாட்டுத் தலைநகர் பகுதி) கிடைக்கப் பெற்ற கற்சிற்பங்கள், உலோகச் சிற்பங்கள் தமிழகக் கலையின் வெளிப்பாடாகவே உள்ளன. கயாஞ்சு பகுதியில் **அன்னப்சி** (அன்னப்பச்சி) என்னும் சில்லா மன்னர்களின் அரண்மனைக் குளம் அகழ்ந்தெடுக்கப்பெற்றபொழுது பல்வேறு சிற்பங்கள் கிடைத்தன. இவற்றில் பல சப்பான் நாட்டிற்கும் பிற மேலை நாட்டிற்கும் சென்றுவிட்டன. இங்கு எடுக்கப்பெற்ற ஒரு செப்புத் திருமேனி சப்பானில் ஒரு தனிநபரின் சேகரிப்பில் உள்ளது. கயாஞ்சு, சியோல், புசான் ஆகிய இடங்களில் உள்ள பௌத்தச் செப்புத் திருமேனிகளைக் காணும்பொழுது அவை நாகப்பட்டினம் கலைப்பாணி போன்று உள்ளன. நாகப்பட்டினத்தில் பௌத்த விகாரம் கட்டுவதற்குச் சீன மன்னன் மானியம் அளித்துள்ளதைக் கல்வெட்டு ஒன்று கூறுகின்றது. சூடாமணி விகாரம் புகழ்பெற்றிருந்தது என்பதும் இங்கு ஒப்பிட்டுக் காணவேண்டிய ஒன்றாகும். அசோகன் ஆட்சிக்காலத்தின்போது அனுப்பப்பெற்றதாகக் கூறப்படும் இரும்பினால் செய்யப்பெற்ற பௌத்தத் திருமேனி தென்னிந்தியக் கலைப்பாணியைப் பெற்றுள்ளது.

தங்க ஆபரணங்கள் பல கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் ஒன்று **சிந்தாமணி** என்பதாகும். கயாஞ்சு அருங்காட்சியகத்திலுள்ள ஆபரணங்களில் ஒட்டியாணத்தின் வடிவமைப்பு, அதன் இணைப்புப் பொருட்களின் வடிவமைப்பு தமிழகத்தின் வெளிப்பாடாகவே உள்ளன. இப்பகுதியானது குதிரை வணிகக் குழுக்களின் வாழ்விடங்களாகவும், பொன் சேகரிப்பில் ஈடுபட்டோரின் வழித்தடமாகவும் புலப்படுகின்றது. இவர்களது கல்லறைகள் மிகப்பெரிய அளவில் காணப்படுகின்றன.

கட்டடக்கலை

தென்கொரியக் கட்டடக் கலையினைத் தோற்றம், வளர்ச்சி, மரபு நிலை எனப் பல்வேறு நிலைகளில் பிரித்தாயும்போது தென்னிந்தியக் கட்டடக் கலை மரபு தொன்றுதொட்டுப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளதை உணரமுடிகின்றது. கட்டடம் கட்டுதற்குரிய இடத்தேர்வு, வாஸ்து பூஜை செய்தல், புதுமனை புகுதல் சடங்கு எனப் பலநிலைகளிலும் **மயனின் மனையடி சாஸ்திரம்** பின்பற்றப்பட்டுள்ளது என்று கூறத்தோன்றும் நிலையில் இவர்களது **புங்சு** என்னும் நூலின் கருத்துக்களை அறியமுடிகின்றது.[6] நான்கு வகைப் பிரிவுகளாகக் கொரிய மக்களைப் பிரித்தறிகின்றனர். சான்றோர், வேளாளர், கர்மா, வணிகர் என நான்கு பிரிவுகளாக இனம்பிரித்து அவரவர்களுக்குரிய இடம், அமைப்புமுறை, அளவுகள் கூறப்படுகின்றன. **யெங்பான் என்றழைக்கப்படும் சான்றோர் வீடுகள் மயமதத்தின் அடிப்படைக்**

கூறுகளை ஒத்தே கட்டப்பட்டுள்ளன. சக்குராம் குடவரைக்கோயில், அரண்மனைகளின் வடிவமைப்பு முறைகளும் தென்னிந்தியக் கட்டடக் கலை மரபினை ஒத்தே உள்ளன.

இசை, நாடகம்

கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு கொரிய நாடு இசை, நடனம், ஓவியம், கூத்து, கதை சொல்லுதல், கோயிற்கலை மரபு எனப் பல்வேறு நிலைகளில் பல மாற்றங்களைப் பெற்றுள்ளன. பௌத்த மதத்தின் வளர்ச்சி இசை, நடனம், கூத்து போன்ற மக்களின் கலைவடிவங்களுக்கு மாற்றத்தை அளித்துள்ளது. புல்லாங்குழல், யாழ்வகை, சந்தூர், சண்டா, சங்கு, தாரை, முகவீணை எனப் பல்வேறு தோற்கருவிகளும், நரம்புக் கருவிகளும் தென்னிந்தியப் பாணியை ஒத்ததாகும். கொரிய நாட்டின் மிகப் பழமையான நாட்டுப்புறப்பாடல் ஒன்று **யாளி, யாளி, யாளி** என்று தொடங்குகின்றது. **கொல்லிப்பேய்க் கூத்து** போன்ற கொரியக்கூத்து நிகழ்வுகள் தென்னிந்தியக் கூத்தைப் போன்றே உள்ளன. கொரிய மொழியில் **குத்** என்ற சொல் கூத்து என்னும் தமிழ்ச் சொல்லுக்கு இணையாகக் கூறப்படுகின்றது. **பண்** என்ற சொல் இன்றும் பழக்கத்தில் உள்ளது. **பண்சோரி** என்னும் நாட்டுப்புற இசைப்பாடல் கொரிய மக்களின் நாட்டுப்புறப்பாட்டின் தொன்மையை உணர்த்துகின்றது. கோயில் நடன நிகழ்வுகளும் அதற்குரிய கோயில் ஆடல் மகளிரும் இருந்துள்ளனர். கோயிலுக்கென தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட கோயில் ஆடல் மகளிர் இருந்துள்ளனர். தென்னிந்திய **தேவரடியார்கள்** போன்றே இங்கும் இருந்துள்ளனர் எனக் கருத வாய்ப்புள்ளது. ஊர் ஊருக்குச் சென்று வேடம் ஏற்றுப் பாடியும் ஆடியும் நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்திய மரபினரும் இங்கு இருந்துள்ளனர் என்பதைக் கொரிய நாட்டுப்புற இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன.

திடம்தோள்

கொரிய மொழியில் **திடம்தோள்** என்பது தமிழகத்தின் கிராமப் புறங்களில் காணப்படும் **இளவட்டக் கல்** என்னும் வட்டவடிவமான பெரிய கல் குண்டை ஒத்ததாகும். இக்கல்லைத் தூக்கிப் போடும் மரபு கொரிய நாட்டுப்புற மக்களிடையே இருந்துள்ளது. இவ்வகைக் கற்களை ஜெசுடு தீவில் மிகுதியாகக் காணலாம். இங்குள்ள உயரமான மலைத் தொடருக்குக் **கள்ளா மலை** எனப் பெயரிட்டும் முன்னோர் நினைவுக்குரிய மலையென்றும் கருதி வணங்கி வருகின்றனர்.

வேளாண் மக்கள்

தென்கொரிய மக்களின் 90 விழுக்காடு ஊர்கள் மலையின் அடிவாரங்களில் அமைந்துள்ளன. வேளாண் மரபு, பயிர் செய்யப்படும் தானியங்கள், காய் வகைகள் தமிழகத்தைப் போன்றே அமைந்துள்ளன.

தினை, சோளம், கம்பு, கேழ்வரகு, நெல் போன்ற தானியங்களைப் பயிர் செய்கின்றனர். **கிம்சி** என்னும் ஊறுகாய் புகழ்பெற்ற ஒன்றாகும். கிம்சி ஜாடிகளின் எண்ணிக்கைக்கேற்ப ஒரு குடும்பத்தின் பொருளாதாரம் வெளிப்படும். இவ்வகை ஜாடிகள்தாம் தமிழகத்தில் **சீனஜாடி** என்று கூறப்படுகின்றன. தமிழகத்திலும் ஊறுகாய் ஜாடிகள் இன்றும் சீனஜாடிகள் என்றே அழைக்கப்படுகின்றன. காயா, காராக், ஹிம்கே போன்ற இடங்களில் செய்யப்படும் ஜாடிகள் **காராக் ஜாடிகள்** என்றழைக்கப்படு கின்றன. இப்பகுதியிலிருந்துதான் சீனஜாடிகள் வந்திருக்க வேண்டும். பெரியபட்டினத்தில் காணப்படும் மட்பாண்டங்கள் காராக் மட்பாண்ட வகையை ஒத்தே உள்ளன என்பதால் இவ்வகை மட்பாண்டங்களைக் கொரிய நாட்டிலிருந்து பெற்ற அல்லது கொரிய மட்பாண்டத் தொழில்நுட்பத்தில் செய்யப் பெற்ற பொருட்களாகக் கருதலாம்.

குத் திருவிழா

கொரிய மக்களின் அறுவடைத் திருநாள் விழா, முன்னோர் வழிபாட்டுத் திருவிழா ஆகிய இரண்டும் மிகச் சிறப்பாகக் கொண்டாடப் படுகின்றன. **சோசு** என்றழைக்கப்படும் அறுவடைத் திருநாள் தமிழர்களின் பொங்கல் விழா போன்றது. கிராமங்களின் வயல்வெளிகளில் முன்னோர்களின் கல்லறைகளின் முன்பாகவும் சடங்குகள் நிகழ்த்தப் படுகின்றன. கொரிய மக்கள் கோயிலுக்குச் சென்று வணங்குவதை விட வீட்டிலிருந்தும் இறந்தோரின் கல்லறை முன்பாகவும் வழிபாடு நிகழ்ச்சிகளை நடத்துகின்றனர். இப்படையல்களில் சிறப்பாகக் கூறப்படுவது **தொக்** படையலாகும். தொக் அரிசி மாவில் செய்யப்படும் தின்பண்டமாகும். தமிழகத்தில் இதனைத் தொக்குசிய்யம், தொக்கு பணியாரம், தொக்கு மாவு, தொக்கு மாவு கொழுக்கட்டை எனப் பல பெயரில் தயார் செய்கின்றனர். எனவே, கொரிய மக்களின் சிறப்பான வழிபாடு என்பது முன்னோர் வழிபாடாக அமைகின்றது. தமிழகத்தில் நிகழ்த்தப்படும் பொங்கல் விழா என்பதும் முன்னோர் வழிபாடு நிகழ்வுதான். பொங்கல் விழாவில் **குட்டியாத்தான்** படையல் முறையுள்ளது. இந்நிகழ்வுதான் கொரியாவில் **குட்** அல்லது **குத்** என்றழைக்கப்படுகின்றது.[7]

கொரியா, சப்பான் நாடுகளில் தமிழகத்தில் நடைபெறும் பொங்கல் நாள் போன்றே அங்கும் பொங்கல் விழா நடைபெறுகின்றது. நெல் வேளாண்மை முறையைக் கொண்ட கொரியா, சப்பான் ஆகிய இரண்டு நாடுகளிலும் பொங்கல் வழிபாட்டுத் தொடர்பில் முன்னோர் வழிபாடும் சடங்கும் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. அரிசி உணவு முறையைக் கொரியாவில் முதலில் அறிமுகம் செய்தவர்கள் தென்னிந்தியர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும். இங்கிருந்து பின்னர் சப்பான் நாட்டிற்குச் சென்று இம்முறை பரவியிருக்கக்கூடும். குறிப்பாகக் காயா, காராக், அந்தோங் பகுதியில் முதலில் பயிர் செய்யப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் வேளாண்முறை,

கருவிகள், வேளாண் பொருட்கள், வேளாண் விழா, சடங்குகள், வேளாண் மக்களின் வீட்டமைப்புகள் தென்னிந்தியப் பண்பாட்டின் தாக்கத்தைப் பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இன்று இந்திய அரிசியில் சிறப்புப் பண்டங்கள் செய்து சாப்பிடுவது என்பது இவர்களுக்கு மரபாகவே உள்ளது.

கொரியா மக்களிடையே 'எங்கள் முன்னோர்களில் ஒரு பிரிவினர் தென்னிந்தியர்கள்' என்னும் உணர்வு உள்ளத்தின் ஆழத்திலிருந்து வெளிவருவது பலரிடம் பேட்டி காணும் பொழுது அறியப்பட்டது. இவ்வுணர்வை முதலில் தமிழ் மக்கள் அறிதல் சிறப்பாக அமையும் என்ற கருத்தில் சுருக்கமாகச் சில பொதுச் செய்திகள் மட்டும் இங்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

குறிப்புகள்

1. Wantack Hong, **Paekche of Korea and the Origin of Yamato**, Japan, 1994, p. 234.
2. Kin Won Yong, "The formation of the Korean Prehistoric Culture", **Introduction to Korean Studies**, Seoul, 1986.
3. **Samguk-Yusa, Ha & minis edition**, Seoul, 1975. pp. 158-159.
4. Raju Poundurai, **Traditional Architecture of Korea**, Project report, Seoul, 1996-97.
5. Homer B. Hulbert, **The Passing Korea**, Seoul, 1906, p. 300.
6. Raju Poundurai, 'History of Korean Architecture', Seminar Paper, Tamil University, Thanjavur, 1997.
7. இராசு பவுன்துரை, 'பொங்கல் திருவிழாச் சடங்கு', **6ஆம் இந்திய நாட்டுப்புறவியல் கருத்தரங்கக் கட்டுரை**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1997.

---

* "The Traditional architecture of Korea - a study" is undertaken as a project for the Korea Foundation fellowship programme, Seoul, South Korea in 1996-97.

குமரி மாவட்ட மீனவர் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் சமுதாயப் பண்பு

சிவ. பிரதாபசிங்

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், 'பெரும்பாலும் எழுத்தறிவில்லாத நாட்டுப்புறத்து மக்களிடையே தோன்றுதொட்டு வழங்கி வருபவை. இவற்றை இயற்றியவர் யாவர், அவை தோன்றிய காலம் யாது என அறுதியிட்டுக் கூறமுடியாது'[1]. குமரி மாவட்ட மீனவரிடையே தொழிற் பாடல்கள், தாலாட்டு, ஒப்பாரி, களியல் பாடல்கள், பக்திப் பாடல்கள், சடங்குகளைக் குறிக்கும் பாடல்கள், கதைப் பாடல்கள் ஆகிய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் வழங்கிவருகின்றன. இப்பாடல்கள் சமுதாயத்தைப் பிரதிபலிக்கும் கண்ணாடிகளாய்த் திகழ்வதை விளக்குவதே இவ்வாய்வுரையின் நோக்கமாகும்.

சமய உணர்வு

குமரி மாவட்ட மீனவரில் பெரும்பாலோர் கத்தோலிக்கக் கிறித்தவச் சமயத்தைச் சார்ந்தவர்கள்.

ஏசு நாயகா என்முன் வாவா[2]
அன்னையென் றுலகத்தோர் புகழும் மரியாயே[3]
சன்னாசி சம்பொரஞ்சி
அடிகள் நாளும் நான் மறவேன்[4]

ஆகிய பாடலடிகளால் இவர்கள் ஏசுநாதரையும் அவர் அன்னை மேரியையும் தூய பிரான்சிஸ் சேவியரையும் வழிபடுவதை அறியலாம். இவர்கள் சமயக் காழ்ப்பின்றி இந்துக் கடவுளரையும் பாராட்டுவதைக் கீழ்க்காணும் பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

சீரெங்க நாதரே
திருச்செந்தூர் வேலவரே
என் வள்ளியம்ம தெய்வான[5]

இந்து மீனவர்கள் முருகன், பெருமாள் ஆகிய கடவுளரை வாழ்த்துகின்றனர்.

அரஹர முருகா ஐயா முருகா
செம்புக்கு வடிவேல்
இருமுடி யழகு

வருகுது பெருமாள்
தேரோட்டங் காண[6]

என்ற வரிகள் இதனை வலியுறுத்துகின்றன.

சாதி உணர்வு

மீனவர்கள் தங்களை அயோத்தியை ஆட்சி புரிந்த பரதனின் வாரிசுகள் என்று கருதுகின்றனர். எனவே தங்களை அரசர் பிள்ளைகளாகவே குறிப்பிடுகின்றனர்.

அரசர் பிள்ளை மீன் பிடிக்கும்[7]

என்ற பாடலடி இதனை உனர்த்துகிறது. தம் தொழிலைச் செய்யாமல் ஊரைவிட்டுச் சென்ற நாவிதரைச் **சுண கெட்ட வடுகர்கள்[8]** என்று குறிப்பிடுகின்றனர்.

பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வு

மீனவரில் படகுக்குச் சொந்தக்காரர், படகில் கூலிக்கு வேலை செய்பவர் என இரு பிரிவினர் உள்ளனர். படகுக்குச் சொந்தக்காரர் ஒழுங்காகக் கூலி கொடுப்பதில்லை. அதனால் கூலிக்கு வேலை செய்பவர் வருந்துகின்றனர். இதனை,

சாமி சக்கரமா[9]
சக்கரங் கேட்டா கோபமா
நானும் மக்களும் சாவவா[10]
அடுத்த ஊருக்குப் போவவா[11, 12]

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

இயந்திரப் படகுகளை வைத்திருக்கும் செல்வம் மிக்க மீனவர்களால் கட்டுமரத்தால் மீன்பிடிக்கும் ஏழை மீனவர் வாழ்வு பாதிக்கப்படுவதைக் கீழ்க்காணும் பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

கட்டுமர மக்கள் நாட்டில் வாழ உரிமை இல்லையா?
வலைபோட்டு மீன்பிடிக்க வழியும் இல்லையா?[13]

ஏமாற்றுதல்

மீன்பிடிக்கும் மீனவர்கள் கல்வியறிவு குறைந்தவர்கள். இவர்களை மீன் வியாபாரிகள் ஏமாற்றுகின்றனர். அதனால் வெறுப்படைந்த மீனவர்கள் வியாபாரிகளை வெறுக்கின்றனர். பாடலொன்று வியாபாரிகளைக் காகமென்கிறது. மேலும் அப்பாடல்,

காக்கை மூக்கை அறுக்க கத்தி கொண்டுவா
அதனை வெட்ட மண்வெட்டி கொண்டு வா[14]

என்று குறிப்பிடுகின்றது. வேறொரு பாடல் குட்டையில் மீன் பெற்று விற்கும் வியாபாரியை,

குட்டக் காரன் கள்ளப் பையன்[15]

என்று குறிப்பிடுகிறது.

ஏழ்மை

மீனவரில் பெரும்பாலோர் ஏழைகள். அவர்கள் ஏழ்மையைப் பாடலொன்று கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிடுகின்றது.

பாவப்பட்ட பாவியல்லோ
மீன்பிடிக்கும் சாதியல்லோ.[16]

பிற ஊர் சென்று துயருறல்

இராமேஸ்வரத்திற்கு மீன் பிடிக்கச் சென்று ஈத்தொல்லையாலும், மலேரியாக் காய்ச்சலாலும் மீனவர் துன்புற்றதைப் பாடலொன்றால் அறியலாம்.[17]

இளைஞர் நிலை

இளைஞர் நிலை தாழ்ந்து வருவதைப் பாடலொன்று குறிப்பிடுகிறது.

விடலைகள்[18] பறிப்பதிலே இளம் விடலைகள் தேறிவிட்டார்
திருவிழாக் கடைகளிலே திருடவும் துணிந்து விட்டார்.[19]

பெண்டிர் நிலை

கடலுக்குச் செல்லும் மீனவர்களில் சிலர் இயற்கையின் சீற்றத்தால் அகால மரணமடைகின்றனர். கணவனை இழந்த கைம்பெண்களின் துயரைப் பல ஒப்பாரிப் பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.[20]

கணவன் இறந்ததால் பெண்ணை யாருமே மதிப்பதில்லை என்பதை,

என் கவுரவமும்
நீங்க இல்லாச் சீமயில
நான் தானிழந்தேன்[21]

என்ற பாடலடிகளால் அறியலாம்.

கடலுக்குச் சென்ற கணவன் குறித்த காலத்தில் வராததற்காகப் பெண் வருந்துவதைக் கீழ்க்காணும் பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

என் புருஷன் போன வண்டி[22]

திரும்ப வரக் காணஇல்லே.[23]

இளம்பெண்ணின் விருப்பம்

இளம் பெண்கள் பெரிய மீசையையும் பற்களையுமுடைய அழகில்லா ஆடவரை மணக்க விரும்பாமல், அழகான ஆடவரையே மணம் முடிக்க விரும்புகின்றனர் என்பதை,

ஆத்தா எனக்கிந்த மாப்பிள்ள வேண்டாம்
அழகான மாப்பிள்ள தோப்பில் இருக்கு
கப்படா மீசயும் பல்லயும் கண்டு
பயமா யிருக்குதடி[24]

என்ற பாடல் உணர்த்துகிறது.

நூல் நூற்கும் பெண்ணின் துயர்

மீனவப் பெண்கள் முன்பு நூல் நூற்று வாழ்ந்தும் வறுமையில் வாடியதைப் பாடலொன்றால் அறிய முடிகிறது.

பாருலகில் ஏன் பிறந்தேன் ஆமடி தங்கம்
பஞ்சுவெட்ட நான் பிறந்தேன் ஆமடிதங்கம்
நொந்து நொந்து சந்தைக்குமே அடிதில்லல்ல
எட்டு நாளாய் கொட்டநூத்து ஆமடிதங்கம்
செட்டி கடன் தீரவில்ல ஆமடி தில்லல்ல
பாவியேன் பெண் பிறந்தேன் ஆமடிதங்கம்
பாருலகில் ஏன்பிறந்தேன் சொல்லடி தங்கம்[25]

என்று பாடல் ஒன்று குறிப்பிடுகின்றது.

மதுவின் கொடுமை

மதுவைப் பற்றிய குறிப்புகள் பல பாடல்களிலே இடம்பெறுகின்றன. காலை மாலை கள் குடிப்பதை,

காலைமாலை ரெண்டு வேளைகளில்
கள்ளுப் பட்டைதான்[26]

என்று பாடல் குறிப்பிடுகின்றது.

ஒரு மீனவன் தன் படகையும் வலையையும் விற்றுக் கள் குடித்ததைப் பாடலொன்றால் அறியலாம்.[27]

குடிகாரக் கணவனொருவன் தன் மனைவியை அடித்து வீட்டை விட்டுத் துரத்துகிறான். குடிவெறியில் தெருவில் அலையும் அவனைப் போலீசார் பிடிக்கின்றனர். அவன் மனைவி எதிர்கால இளம்பெண்களுக்குத் தனது நிலை ஏற்படக் கூடாது என்று கடவுளை வேண்டுகிறாள்.[28]

கள்ளச் சாராயம் விற்று வாழ்ந்த ஒரு பெண்ணைப் போலீசார் பிடித்துச் செல்ல, சாராயம் விற்பதைக் கிண்டல் செய்யும் முறையில்

பாடலொன்று நீரோடியில் பாடப்படுகிறது.[29] அவ்வூரில் சாராயம் விற்கக் கூடாதென்று ஊர்க்கட்டுப்பாட்டை மக்களே ஏற்படுத்தியுள்ளனர்.

மதுவின் தீமைகளையும் அத்தீமைகளைக் கண்ட ஒருவன் மதுவை வெறுத்து ஓடி வருவதையும்,

மட்டுக்குமேல் கள்ளுக் குடிப்பவ ருண்டு
மதிதப்பி மிதிபட்டு வீழ்ந்தவ ருண்டு
வீழ்ந்துமே வாந்தி எடுப்பவ ருண்டு
செத்தவரைப் போலக் கிடப்பவ ருண்டு
சீ சீயென விட்டோடி வந்தேன்[30]

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

ஆங்கிலேயரால் சமுதாயம் பாதிக்கப்படல்

ஆங்கிலேயர் வருகையால் குமரிமாவட்ட மீனவர்களிடையே ஏற்பட்ட பாதிப்புகளைப் பாடல்கள் சிலவற்றால் அறியலாம்.

ஆங்கிலேயர் குதிரையில் வந்து துப்பாக்கியால் மக்களைத் தாக்கியதாகப் பாடலொன்று குறிப்பிடுகிறது.[31]

வெள்ளைக்காரரால் நம் கலாச்சாரம் சீரழிந்தது என்று வேறொரு பாடல் குறிப்பிடுகின்றது.

வேலையைக் கெடுக்க வெள்ளைக்காரப் பயல்
வீசை கொண்டு வந்த மோசம்
குடும்பப் பெண்களின் குடியைக்
கெடுக்க கோணக் கிராப்பு மாச்சே[32]

என்ற பாடல் இதனை உணர்த்துகிறது.

தீ விபத்து

மீனவர்கள் கடற்கரையில் ஓலைக் குடிசைகளில் வாழ்வதால் அடிக்கடி தீ விபத்துகளால் பாதிக்கப்படுகின்றனர். 1913இல் கொல்லங் கோட்டிற்கு வடக்கிலுள்ள பூவாறு என்ற ஊரில் தீப்பிடித்ததால் நாற்பது குடும்பத்தார் பாதிக்கப்பட்டதையும் வாள வலை, சாள வலை என்ற வலைகளும் வங்கட, சீலா, சூர என்ற மீன்களும் பாழாய்ப் போனதையும் பாடலொன்றால் அறிய முடிகின்றது.[33]

நம்பிக்கைகள்

பாடல்களால் மீனவர் நம்பிக்கைகள் சிலவற்றை அறியலாம்.

தெய்வத்திற்குக் காணிக்கை செலுத்துவதால் குழந்தைப்பேறு கிடைக்கிறது என்று நம்புகின்றனர், இதனை,

காணிக்கையுங் கொண்டு என் வேலையா
கடற்கரைக்குப் போய் வரும்போ
மாணிக்கம் போலே என் வேலையா
மடிக் குழந்த தந்தீரே[34]

என்ற தாலாட்டு வரிகள் உணர்த்துகின்றன.

மேரித்தாய் ஆடாத பேய்களை ஆடவைப்பாள் என்றும் தீராத நோய்களைத் தீர்த்து வைப்பாள் என்றும் நம்புகின்றனர்.[35] இறந்தவர் மோட்சம் புகுவர் என்றும் நம்புகின்றனர்.[36]

பழக்க வழக்கங்கள்

மீனவர் பழக்க வழக்கங்கள் சிலவற்றைப் பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன.

குழந்தைகளின் நோய் தீர கோவில்களிலுள்ள குருசுக்கு நேர்ச்சையாகப் பணம் வழங்குவதுண்டு.[37]

கடலுக்குச் சென்று திரும்புபவர் நீராடுவதற்காக வீட்டுப் பெண்கள் வெந்நீர் தயாராய் வைத்திருப்பது வழக்கம்.[38]

மக்களைப் பட்டப் பெயர்களால் அழைப்பது வழக்கம். மூக்கறை யோகீசு, சட்டம்பி சாலமன், கிலுக்காம்பெட்டி ஜஸ்டின், காலை எத்தி வளைக்கும் சோரீசு போன்ற பட்டப் பெயர்கள் பாடல்களில் இடம் பெறுகின்றன.

மேற்குறித்த ஆய்வினால் மீனவர்கள் குறித்த பல உண்மைகளை நாம் உணரலாம்.

கிறித்தவ மீனவரும் இந்து மீனவரும் அவரவர் தெய்வங்களை வழிபட்டாலும் அவரிடையே சமயக் காழ்ப்பு இல்லை.

மீனவர்கள் தங்களைப் பரத மன்னன் பரம்பரையினர் என்று கூறிக் கொள்வதில் பெருமிதம் கொள்கின்றனர்.

படகுக்குச் சொந்தக்காரர்கள், இயந்திரப் படகு வைத்திருப்போர், வியாபாரிகளால் ஏழை மீனவர்கள் துன்புறுகின்றனர்.

ஏழை மீனவர்கள் வேலை வாய்ப்பில்லாமையால் பிற ஊர்களுக்குச் சென்று துயருறுகின்றனர்.

வழி தவறிச் செல்லும் இளைஞர் சமூகத்தை நல்வழிப்படுத்த அரசும் சமூக சேவை நிறுவனங்களும் முயல வேண்டும்.

மீனவப் பெண் நிலை, விதவை நிலை வருந்தத்தக்கன. அவர் நிலை உயர கிராமங்கள் தோறும் சிறுதொழில் மையங்கள் நிறுவிப் பெண்கள் வேலை வாய்ப்புக்கு வழி செய்ய வேண்டும்.

மதுவினால் ஏற்படும் தீமைகளை உணர்ந்து மீனவர்கள் யாவரும் நீரோடி மீனவரைப் போன்று ஊர்க்கட்டுப்பாட்டை ஏற்படுத்தி மதுவை ஒழிக்கப் பாடுபட வேண்டும்.

ஆங்கிலேயரால் மீனவரிடையே ஏற்பட்ட போலிக் கலாச்சாரத்தைக் கல்வி வாயிலாகப் போக்க முற்பட வேண்டும்.

தீ விபத்தால் பாதிப்பு வராமல் காக்க அரசு மீனவர்க்கு இலவசமாக வீடுகள் கட்டித்தர வேண்டும்.

மீனவர் நம்பிக்கைகள் அவர்களின் தெய்வ பக்தியைப் புலப்படுத்துகின்றன.

மீனவர் பழக்க வழக்கங்கள் அவர்களின் சமய உணர்வு, குடும்பப் பொறுப்பு ஆகியவற்றை உணர்த்துகின்றன.

குமரி மாவட்ட மீனவர் பாடல்களால் நாம் அறியும் அவரது சமயப்பொறை, மதுவை ஒழிக்க அவர் கையாளும் முறை ஆகியவை மக்கள் யாவரும் பின்பற்றத்தக்க சிறந்த வழிகளாகும்.

குறிப்புகள்

1. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 6, ப. 382.
2. பாடியவர் மைக்கேல் நாயகம், நீரோடி.
3. " " " "
4. " முத்தையா பர்னாந்து, புத்தன்துறை.
5. " மரியம்மாள், கோவளம்.
6. " பாபு, இரயம்மன் துறை.
7. " செபஸ்தியான், கன்னியாகுமரி.
8. " அல்லேசுப்பிள்ளை, சின்னத்துறை.
9. சக்கரம் - குமரிமாவட்டம் திருவிதாங்கூர் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த போது வழங்கி வந்த நாணயம்; 28 சக்கரம், 1 ரூபாய்.
10. சாவவா - இறக்கவா
11. போவவா - போய்விடவா
12. பாடியவர் சிலுவப் பிள்ளை, பூத்துறை.
13. " பெபோலா, மேலமணக்குடி.
14. " பாபு, இரயம்மன் துறை.
15. " டைபீரியன், நீரோடி.

16. " நாராயணன், நீரோடி.

17. " பர்ணபாஸ், வாணியக்குடி.

18. விடலைகள் - இளநீர்.

19. பாடியவர் ஜேசு நாயகம், மேல மணக்குடி.

20. " எமிலி, நீரோடி.

21. " மேரி, கோவளம்.

22. வண்டி - கட்டுமரம்.

23. பாடியவர் நாராயணன், நீரோடி.

24. " சிலுவப்பிள்ளை, பூந்துறை.

25. " சாந்த குரூஸ், கோவளம்.

26. ' சாந்த குரூஸ், கன்னியாகுமரி.

27. " பத்ரோஸ், கொட்டில்பாடு.

28. " பர்ணபாஸ், வாணியக்குடி.

29. " நிக்கோலாஸ், நீரோடி.

30. " பிலாவியான், புதூர்.

31. " சாந்தகுரூஸ், கோவளம்.

32. " முடியப்பன், மணக்குடி.

33. " பத்ரோஸ், தூத்தூர்.

34. " தெய்வானை, இரயம்மன் துறை.

35. " ரோணிமுஸ் பிள்ளை, முட்டம்.

36. " எமிலி, நீரோடி.

37. " சலோமினா, முட்டம்.

38. " மேரி, கோவளம்.

பாண்டிய நாட்டு வைணவக் கோயில்களில் விஷ்ணு - அவதாரச் சிற்பங்கள்

லோ. மணிவண்ணன்

முகவுரை

இக்கட்டுரையில் பாண்டிய நாட்டு வைணவக் கோயில்களான அழகர்கோவில், தாடிக்கொம்பு, திருக்குறுங்குடி, ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர், திருமோகூர், நாங்குனேரி, ஸ்ரீவைகுண்டம் ஆகிய இடங்களில் அமைந்துள்ள விஷ்ணு கோயில்களில் உள்ள மண்டபங்கள் மட்டும் ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றில் தாடிக்கொம்பு தவிர ஏனைய கோயில்கள் ஆழ்வார்களால் மங்களாசாசனம் செய்யப்பட்ட கோயில்கள் ஆகும். இக்கோயில்களில் இடம்பெற்றுள்ள விஜயநகர - நாயக்கர் கால மண்டபங்களில் காணப்படும் ஆள் உயர விஷ்ணுவின் அவதாரச் சிற்பங்கள் பற்றிய சில செய்திகளை இங்கு நோக்கலாம்.

தமிழகக் கோயில்களில் விஜயநகர - நாயக்கர் காலத்தில்தான் அதிக அளவில் மண்டபங்கள் தோன்றின. விழாக்களின் வருகையினால் மண்டபங்களின் தோன்றல் அவசியமானதாய் அமைந்தது. இம்மண்டபங்களில் இடம்பெறும் தூண்களை வெறும் தூண்களாக அமைக்காது அவற்றில் சிற்பங்கள் பலவற்றை அமைத்து மண்டபத்தை அழகு செய்ததோடு, மக்களுக்கு அதன்மூலம் கூறவேண்டிய அறக்கருத்துகள் முதலான பல்வேறு கருத்துகளும் கூறப்பட்டன. மேலும் வெறும் தூண்கள் அழகு தருவன அல்ல. அவற்றில் அலங்காரங்கள் இல்லை எனில் அவை கலையழகு பொருந்தியன எனக் கருதப்படா என்பதனையும் அவர்கள் கருத்தில் கொண்டே இத்தகு சிற்பங்களை அமைத்தனர்.

விஷ்ணுவும் அவதாரச் சிற்பங்களும்

விஷ்ணு நின்ற, இருந்த, கிடந்த என்ற மூன்று கோலங்களுக்கும் உரித்தானவர். இவரது இருந்த கோலம் என்பது ஆதிசேஷன் மேல் வைகுண்டத்தில் அமர்ந்திருப்பது ஆகும். மேலும் பக்தர்களுக்கு அபயமளிக்கும்போது கருட வாகனத்தில் அமர்ந்து வருதலும் உண்டு. இவ்விரு அமைப்புகளையும் முறையே வைகுண்டநாதன், கருடநாராயணன் என்பர். வைகுண்டநாதன் சிற்பம் தாடிக்கொம்பில் மட்டும் இடம்பெற்றுள்ளது. இதன் எதிரே கருடநாராயணன் சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது. இவை முறையே ஓரிடத்தில் நிலையாக இருந்து காத்து

வருதலையும், பக்தர்களுக்குத் தீங்கு நேரிடும்போது உடனடியாகக் கருடன் மீதேறிச் சென்று அபயம் அளிப்பதையும் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். கருடநாராயணன் சிற்பம் அழகர்கோவிலிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. இங்குக் கருடநாராயணன் சிற்பத்தின் எதிரில் வேணுகோபாலன் சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது. இம்மண்டபத்தில் உள்ள மற்ற சிற்பங்களோடு இதனைத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும்போது, இச்சிற்பங்களின் முக்கியத்துவம் நமக்குத் தெளிவாகின்றது. அதாவது இங்குள்ள மற்ற சிற்பங்களின்படி இறைவன் அசுரர்களை வென்று வெற்றிவாகை சூடுகிறார். வெற்றி பெற்றபின் வேணுகோபாலனாகக் குழல் இசைக்கிறார். பின் கருடவாகனத்தில் மகிழ்ச்சியுடன் தனது இருப்பிடம் நோக்கிச் செல்கின்றார் என்று சொல்லலாம்.

அவதாரச் சிற்பங்கள்

விஷ்ணுவின் முக்கிய அவதாரங்கள் பத்து ஆகும். அவை மச்சம், கூர்மம், வராகம், நரசிம்மம், வாமனன் (திருவிக்ரமன்), பரசுராமன், இராமன், பலராமன், கிருஷ்ணன், கல்கி என வரிசைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகள் மக்களிடையே பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததால் இராமன் மற்றும் கிருஷ்ணன் சிற்பங்கள் விஜயநகர நாயக்கர்கால மண்டபச் சிற்பங்களில் பெருமளவில் இடம்பெற்றன. இவை தவிர, நரசிம்மர், வராகர், திரிவிக்ரமன் முதலிய அவதாரங்கள் விஜய நகரர்களிடத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததால், இவை மண்டபங்களிலும் செல்வாக்குப் பெற்றன. விஜயநகர-நாயக்கர்களது ஆட்சிக்காலம் இந்து சமயத்தின் எழுச்சிக்காலம் என்பதால் இவை அவ்வெழுச்சியை உணர்த்தும் குறியீடுகளாக அவர்களால் பெரிதும் பின்பற்றப்பட்டன. இனி அவதாரச் சிற்பங்களின் வைப்பு முறை வரிசையில் மண்டபங்களில் இடம்பெறும் அவதாரச் சிற்பங்களைப் பார்க்கலாம்.

வராகம்

இரணியாக்சன் எனும் அசுரனிடமிருந்து பூமியை மீட்டு வந்ததுவே வராக அவதாரமாகும். இச்சிற்பம் அழகர்கோவிலில் காணப்படுகிறது. இவ்வராகச் சிற்பம் பூமிதேவியைத் தன் மடியில் அமரவைத்துக் கடலிலிருந்து மேலெழுந்து வருவதுபோல் அமைந்துள்ளது. வராகரின் முகம் பூமிதேவியை நுகர்வது போன்று அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஒருவேளை தன் மனைவியை மீட்டு வந்த களிப்பில் அவளிடம் தன் அன்பைக் காட்டுவதுபோல் சிற்பி அமைத்திருப்பானோ? என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. வராகரின் காலுக்குக்கீழ் நாகம் இடம்பெறுகிறது. நாகம் தண்ணீரின் குறியீடு என்பதால், இங்கு நாகம் கடலின் குறியீடாக இடம்பெற்றுள்ளது. கடலிலிருந்து பூமிதேவியை மீட்டு வருகிறார் வராகர் என்பதனைச் சிற்பி பாம்பின்மூலம் காட்டியிருப்பது மிக அருமையான படைப்பாகும்.

வராகத்திற்கு எதிரில் அனுமனது சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது. அனுமன் பொதுவாக இராமனுடன் தொடர்புபடுத்திக் காட்டப்படுவது வழக்கம். ஆனால் இங்குப் பூவராகமூர்த்திக்கு முன்னர் வணங்கிய நிலையில் காட்டப்படுவது ஏன்? ஒரு வேளை தன் தலைவனின் தீரச்செயலை நினைத்து அஞ்சலி செலுத்துவதாகச் சிற்பி படைத்திருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

நரசிம்மர்

நரசிம்மர் வழிபாடு பல்லவர் காலம்தொட்டே தமிழகத்தில் இருந்து வந்தாலும் விஜயநகர-நாயக்கர் காலத்தில்தான் உன்னதநிலையை அடைந்தது எனலாம். ஏன் எனில், விஜய நகர-நாயக்கர்கள் வேற்றுநாட்டிலிருந்து வந்தவர்களாதலின் தாங்கள் எதிரிகளுக்கு நரசிம்மரைப் போன்றவர்கள் என்பதைக் காட்டுவதற்காக நரசிம்மர் கோயில்களை அதிக அளவில் கட்டியுள்ளனர் என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

நரசிம்மரது சிற்பம் அழகர்கோவில், தாடிக்கொம்பு, திருக்குறுங்குடி ஆகிய இடங்களில் காணப்படுகிறது. நரசிம்மர் சிற்பம் மண்டபங்களில் காட்டப்படும்பொழுது இரண்டு சிற்பங்களாகவே காட்டப்படுகிறது. ஒன்று நரசிம்மரும் இரணியனும் சண்டையிடும் காட்சி. மற்றொன்று இரணியனை நரசிம்மர் வதை செய்யும் காட்சி. இக்காட்சிகள் அழகர்கோவில் மற்றும் தாடிக்கொம்பில் எதிர் எதிர்த் தூண்களிலும், திருக்குறுங்குடியில் பக்கவாட்டில் அடுத்தடுத்தும் இடம்பெறுகின்றன. நரசிம்மர் இச்சிற்பங்களில் உக்கிரமாகவும் எட்டுக் கைகளுடனும் காட்டப்பட்டுள்ளார். இவ்வாறு கரங்கள் பல காட்டப்படுவது அவரது தீரத்திற்கு அடையாளமாகும். மேலும் நரசிம்மர் சிற்பத்தில் நவரசங்களில் ஒன்றான **உக்ரம்** வெளிப்படுகிறது. நரசிம்மரது சிற்பங்களில் யுத்த சிற்பத்தில் இருவரும் சம அளவில் காட்டப்பட்டு இரணியவதை சிற்பத்தில் இரணியனது உருவம் சிறிய அளவில் காட்டப்பட்டிருப்பது அதர்மமும், ஆணவமும் தர்மத்தின்முன் தோற்றுவிட்டதைக் குறியீட்டு நிலையில் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம்.

திரிவிக்ரமன்

பிரகலாதனின் பேரனான பலி அசுரர்களில் சிறந்தவனாக இருந்தான். தேவலோகத்திற்குத் தலைவனாகும் பொருட்டு நூறு அஸ்வமேத யாகம் செய்தான். இதனால் தேவர்கள் பயந்தனர். எனவே விஷ்ணு வாமனனாக வந்து மூன்றடி மண் கேட்டுப் பின் திரிவிக்ரமனாக வளர்ந்து ஈரடியால் மண்ணும், விண்ணும் அளந்து மூன்றாவதடி எங்கே வைக்க என கேட்டு, பலியின் தலையில் வைத்ததாகப் புராணம் கூறும்.[1]

திரிவிக்ரமன் அவதாரச் சிற்பம் அழகர்கோவில், தாடிக்கொம்பு ஆகிய இடங்களில் இடம்பெற்றுள்ளது. தனது ஒரு காலை மேலே தூக்கிய

நிலையில் ஆடை மடிப்புகள் இருகால்களுக்கும் இடையே மிக அழகாகவும் தத்ரூபமாகவும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அழகர்கோவிலில் திரிவிக்ரமனது சிற்பத்தின் பக்கவாட்டுப் பகுதியில் வாமனன் உருவமும், பலி மற்றும் அசுரர்களது குருவான சுக்ராச்சாரியார் ஆகியோர் சிறுவடிவில் செதுக்கப்பட்டுள்ளனர். இச்சிற்பம் ஒரு காலைத் தூக்கி, ஒரு காலில் நின்ற நிலையில் சமநிலைப்படுத்தப்பட்டுப் படைக்கப்பட்டுள்ளது கலைச் சிறப்பிற்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறது.

இராமன்

விஜயநகர-நாயக்கர் கால மண்டபச் சிற்பங்களில் அதிக அளவில் இடம்பெற்றிருப்பது இராமன் சிற்பம் எனில் மிகையாகாது. இராமனது சிற்பம் தனித்தும், சீதை, இலக்குவன், அனுமனுடன் சேர்ந்தும் இடம்பெறுகிறது. ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர், நாங்குனேரி, ஸ்ரீவைகுண்டம், ஆழ்வார் திருநகரி, தாடிக்கொம்பு, மன்னார்கோயில், திருமோகூர் ஆகிய இடங்களில் இராமனது சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது. இவற்றில் ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர், மன்னார்கோயில், திருக்குறுங்குடி ஆகிய இடங்களில் இயக்க நிலை இன்றி, சாதாரணமாக நின்ற கோலத்தில் இராமன் சிற்பம் இடம்பெறுகிறது.

ஸ்ரீவைகுண்டத்தில் அனுமனது தோளில் கைவைத்துப் பாராட்டுவது போல் இடம்பெற்றுள்ளது. இதனைத் தனக்குப் போரில் உதவி செய்தவர் கட்கெல்லாம் என்னால் முடிந்தவற்றைக் கொடுத்தேன். ஆனால் உனக்கு என்ன கைம்மாறு செய்வது என்று இராமன் கேட்பது போலும் அனுமன் தன் தலைவனின் கை தன்மேல்பட்டதே போதும் என மெய்சிலிர்த்து நிற்பது போலும் சிற்பி கற்பனை நயத்துடன் படைத்துள்ளான். நாங்குனேரியிலும் இத்தகு அமைப்பினைக் கொண்ட சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது.

தாடிக்கொம்பில் அனுமனது தோளில் அமர்ந்து இராமன் இராவணனை எதிர்க்கப் போருக்குக் கிளம்பிய கோலம் இடம்பெற்றுள்ளது. இதில் இராமன் இளநகை தோன்ற காட்டப்பட்டுள்ளார். இதைப் பார்க்கும்போது எதிரியின் தீரத்தினைக் கண்டு இது தனக்கு இணையான வீரமா? என்றெண்ணி நகைப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. இது நவரசங்களில் சிருங்காரரசம் தோன்ற விளங்குகிறது எனலாம்.

திருமோகூரில் இராமன் சீதையை அரவணைத்தபடி காட்டப் பட்டுள்ளார். இதில் இருவரும் மகிழ்ச்சியுடன் இருப்பதுபோல் காட்டப் பட்டுள்ளனர். மேலும் சீதையினது ஆடை அணிகலன்களின் அமைப்பு வடஇந்தியப் பிராமணர்கள் திருமணத்தின்போது அணியும் ஆடை அணிகலன்களின் அமைப்பில் விளங்குவதால், இச்சிற்பம் இராமன்-சீதை திருமணம் முடிந்து மகிழ்ச்சியோடு கூடுவதற்குச் செல்வதாக அமைந்துள்ளது

என்பர் பேராசிரியர் வெங்கட்ராமன். இராமன்-சீதை சிற்பத்திற்கு முன்னர் இருபுறமும் ரதி-மன்மத சிற்பங்கள் அம்பை எய்யும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்டிருப்பது மேற்கூறிய கருத்திற்கு அரண் சேர்ப்பதாக அமைகிறது.

பலராமன்

பலராமன் திருமால் அவதாரங்களில் எட்டாவதாக வைத்து எண்ணப்படும் அவதாரமாகும். ஒரே சமயத்தில் விஷ்ணு பலராமனாகவும், கிருஷ்ணனாகவும் அவதரித்தார்.[2]

பலராமனது சிற்பம் ஸ்ரீவில்லிபுத்தூரில் மட்டும் இடம்பெற்றுள்ளது. இச்சிற்பத்தின்கீழ் விஷ்வகர்மா என எழுதப்பட்டுள்ளது. ஆனால் சிற்ப அமைதியைப் பார்க்கும்பொழுது இது பலராமனாகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வர இயலுகிறது. பலராமனுக்கு இரண்டு கரங்களோ, நான்கு கரங்களோ அமைக்கப்படுவதுண்டு. நான்கு கரங்கள் எனில் மேலிரண்டு கைகளில் சங்கு, சக்கரமும் கீழிரண்டில் வலதுகையில் சிறிய கதையும், இடது கையில் கலப்பையும் வைத்திருப்பர் என வைகானச ஆகமம் கூறுகிறது.[3] ஸ்ரீவில்லிபுத்தூரர் பலராமன் சிற்பத்தில் மேற்கண்ட அமைப்பே இடம்பெற்றுள்ளதால் இது பலராமன் சிற்பமே எனலாம். மேலும் பலராமன் சிற்பத்திற்கு எதிரே இராமன் சிற்பமும் பலராமனுக்கு அடுத்து அமைந்துள்ள வேணுகோபாலன் சிற்பத்திற்கு எதிரே இலக்குவன் சிற்பமும் அமைந்துள்ளதால் அண்ணனுக்கு அண்ணனும், தம்பிக்கு நேரே தம்பியும் எனப் பொருத்தமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது எனக் கொள்ளலாம். இச் சிற்பம் பலராமனே என்பதற்கு இவ்வமைப்பும் அணிசேர்ப்பதாக அமைகிறது.

வேணுகோபாலன்

கிருஷ்ணனது மற்றொரு வடிவம்தான் வேணுகோபாலன் ஆவார். கிருஷ்ணன் குழலுடன் காட்சி தருவதையே வேணுகோபாலன் என்கிறோம். வேணுகோபாலன் இருகரங்கள் கொண்டு குழலூதியபடி, **பாதஸ்வஸ்திகா** நிலையில் அமைக்கப்படவேண்டும் என வைகானச ஆகமத்தில் விஷ்ணு தர்மோத்ர புராணத்திலும் கூறப்படுகிறது.[4]

தமிழகக் கோயில்களில் வேணுகோபாலன் சிற்பம் கி.பி. 1000 வரை காணப்படவில்லை.[5] சோழர் காலத்திலும், பிற்காலப் பாண்டியர் காலத்திலும் வேணுகோபாலன் சிற்பம் இடம்பெற்றிருப்பினும், விஜயநகர நாயக்கர் காலத்தில்தான் பெரிதும் இடம்பெற்றது எனலாம்.

வேணுகோபாலன் சிற்பம் அழகர்கோவில், தாடிக்கொம்பு, ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் ஆகிய இடங்களில் இடம்பெற்றுள்ளது. இதில் அழகர்கோவில் மற்றும் தாடிக்கொம்பில் வேணுகோபாலன் சிற்பம் எட்டுக்

கரங்களுடன் இடம்பெறுகிறது. இவ்வாறு எட்டுக் கரங்களுடனோ பத்துக் கரங்களுடனோ அமைந்தால் அதனை மதனகோபாலன் என அழைக்கவேண்டும் என்பர் மார்கரேட் ஸ்டுட்லி.[6] எனவே அழகர்கோவில் மற்றும் தாடிக்கொம்பில் இடம்பெறும் சிற்பம் மதனகோபால் சிற்பமாகும். ஆனால் இங்குப் பெயர் வைப்பது முக்கியமல்ல. திடீரென்று வேணுகோபாலனுக்கு அதிகக் கைகள் வைத்து அவருக்குப் பெயர் மாற்றம் செய்வதில் என்ன இருக்கிறது? என்று நாம் நோக்கும்போது, நம் மனத்தில் அதிகக் கைகள் அவருக்குக் கொடுத்திருப்பது அவர் அசுரர்களைச் சம்ஹாரம் செய்வதற்கே என எண்ணத் தோன்றுகிறது. அதாவது அவரது சக்தியை அதிகப்படுத்தவே ஆகும். இம்மண்டபங்களில் சம்ஹாரச் சிற்பங்கள் அதிகமாக இடம்பெற்றுள்ளன. எனவே சம்ஹாரம் செய்த கையோடு மகிழ்வில் திளைக்கக் குழலூதுகின்றார் எனலாம்.

தொகுப்புரை

விஜயநகர-நாயக்கர் கால மண்டபங்களின் சிற்ப அமைப்புகளை உற்று நோக்கின், அவை நாடக அரங்குகள் போன்று அமைந்திருப்பதை உணரலாம். மண்டபச் சிற்பங்களில் திருமாலது அவதாரங்களான வராகம், நரசிம்மம், திரிவிக்ரமன், இராமன், பலராமன், கிருஷ்ணன் ஆகிய சிற்பங்க்ளில் இராமன் சிற்பமே அதிக முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகிறது. அதற்குக் காரணம் இதிகாசங்களின் இன்றியமையாமை உணரப்பட்டதே யாகும்.

நரசிம்மர், வராகம், திரிவிக்ரமன் ஆகிய அவதாரச் சிற்பங்கள் விஜயநகர-நாயக்கர்கள் தாங்களும் நரசிம்மரைப் போன்று எதிரிகளுக்குக் கொடியவர்கள், வராகரைப் போன்று இப்பூவுலகு முழுவதும் எங்கள் கைகளில், திரிவிக்ரமனைப் போன்று மூவுலகும் ஆளவந்தவர்கள் நாங்கள் எனக் குறியீட்டு நிலையில் கூறுவதுபோல் இடம்பெற்றுள்ளதாகக் கொள்ளலாம்.

சிற்பங்களில் வீரம், கோபம், நகை முதலான ரசங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

இச்சிற்பங்களின் பக்கவாட்டில் இச்சிற்பங்கள் காட்டும் கதையோடு தொடர்புடைய சிற்பங்களை அமைப்பது வழக்கமாக இருந்துள்ளது என்பது தெரியவருகிறது.

'எல்லாச் சொல்லும் பொருள் குறித்ததுவே' எனத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுவதுபோல எல்லாச் சிற்பங்களும் ஒரு பொருள் குறித்தோ, பல்வேறு பொருள்களைத் தன்னுள் கொண்டோ அமைகின்றன என்பது தெளிவு.

நாட்டுப்புற விழாக்களில் படுகளம்

அரு. மருததுரை

நாட்டுப்புற வழிபாடாயினும், பெருந்தெய்வ வழிபாடாயினும் அவற்றுள் பல விழாக்கூறுகள் உள்ளன. இக்கூறுகள் பல நிலைகளில் மக்களால் பொருளுணர்ந்தோ, உணராமலோ காலம் காலமாகக் கடைப் பிடிக்கப்பட்டுத் தொடர்கின்றன. சடங்குகளாகவும் முறைமைகளாகவும் இவை வழிபாட்டில் உள்ளன. இவ்வழிபாட்டுக் கூறுகள் அனைத்துமே தனித்த விரிவான ஆய்வுக்களத்தைக் கொண்டவையாக விளங்குகின்றன. சமுதாய நோக்கில் பல செய்திகளை நினைவூட்டும் வகையில் அமைந்துள்ள விழாக் கூறுகளில் குறிப்பாக நாட்டுப்புற விழாக்கூறுகளில் படுகளம் எனும் கூறினை இக்கட்டுரை நோக்குகிறது.

விழாக்கூறுகள்

பெருந்தெய்வ விழாவாயினும், சிறுதெய்வ விழாவாயினும் அவற்றிற்கென்று வழிபாட்டு நிலையில் தனித்தன்மையான பல கூறுகள் உள்ளன. முருகனுடைய திருக்கோயில் விழாவெனில் முருகன் தொடர்புடைய புராண நிகழ்ச்சிகள் விழாக்கூறுகளில் இடம்பெறுகின்றன. காட்டாக முருகனுக்கும் சூரபதுமனுக்கும் நிகழ்ந்த போரினை நாடகப் போக்கில் நடத்திக்காட்டி வழிபாடு செய்கின்றனர். சிவபெருமானின் விழாவாயின், திருவிளையாடற்புராணக் காட்சிகள் இடம்பெறுகின்றன. திருமாலாயின் அவனுடைய அவதாரச் சிறப்புக்கள் விழாக்கூறுகளில் இணைக்கப்படுகின்றன. அடியவர் வழிபாடு என்றாலும், அவ்வழிபாட்டிலும் அவர்களது வாழ்வில் நிகழ்ந்த அருளியல் நிகழ்ச்சிகளை விழாவாக நடத்துகின்றனர். இதற்குக் காட்டாக நாட்டுப்புறங்களில் நிகழும் சிறுத்தொண்டர் விழாவினைச் சுட்டலாம். ஒரு காலத்தில் நிகழ்ந்தவற்றை அல்லது நிகழ்ந்ததாக மரபுவழியாக நம்புவதை நடத்திக் காட்டுதலே சமய விழாக்களின் அடிப்படையான கூறாகத் திகழ்கின்றது. இவ்வாறே நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களின் வழிபாட்டுக்கூறுகளில் குறிப்பாக விழாக்கூறுகள் அந்தந்தத் தெய்வங்களின் வரலாற்றை நினைவு கூர்கிற போக்கில் அமைந்துள்ளன. அவ்வரலாறுகள் சமுதாய வரலாற்றுப் போக்கில் சிந்திக்க வேண்டியவையாகும்.

சிறுதெய்வ விழாக்கூறுகள்

நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள் என்பவை, பெரும்பான்மையும் மக்களிடையே வாழ்ந்து, இறந்ததற்குப் பின்னர் மக்களால் தெய்வமாய்

குறிப்புகள்

1. R. Champakalakshmi, **Vaishnava Iconography in the Tamil Country,** p.105.
2. இதுபோன்றே இராமாயணத்தில் இராமனும். பரசுராமனும் சந்தித்துச் சண்டையிடுவதாகவும் அதில் பரசுராமனை இராமன் வென்றதாகவும் கூறப்பட்டுள்ளது.
3. T.A. Gopinatha Rao, **Elements of Hindu Iconography,** p. 201.
4. R. Champakalakshmi, **Vaishnava Iconography in the Tamil Country,** p. 145.
5. Ibid.
6. Margaret Studley, **The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography,** p. 88.

நாட்டுப்புற விழாக்களில் படுகளம்

அரு. மருததுரை

நாட்டுப்புற வழிபாடாயினும். பெருந்தெய்வ வழிபாடாயினும் அவற்றுள் பல விழாக்கூறுகள் உள்ளன. இக்கூறுகள் பல நிலைகளில் மக்களால் பொருளுணர்ந்தோ. உணராமலோ காலம் காலமாகக் கடைப் பிடிக்கப்பட்டுத் தொடர்கின்றன. சடங்குகளாகவும் முறைமைகளாகவும் இவை வழிபாட்டில் உள்ளன. இவ்வழிபாட்டுக் கூறுகள் அனைத்துமே தனித்த விரிவான ஆய்வுக்களத்தைக் கொண்டவையாக விளங்குகின்றன. சமுதாய நோக்கில் பல செய்திகளை நினைவூட்டும் வகையில் அமைந்துள்ள விழாக் கூறுகளில் குறிப்பாக நாட்டுப்புற விழாக்கூறுகளில் படுகளம் எனும் கூறினை இக்கட்டுரை நோக்குகிறது.

விழாக்கூறுகள்

பெருந்தெய்வ விழாவாயினும், சிறுதெய்வ விழாவாயினும் அவற்றிற்கென்று வழிபாட்டு நிலையில் தனித்தன்மையான பல கூறுகள் உள்ளன. முருகனுடைய திருக்கோயில் விழாவெனில் முருகன் தொடர்புடைய புராண நிகழ்ச்சிகள் விழாக்கூறுகளில் இடம்பெறுகின்றன. காட்டாக முருகனுக்கும் சூரபதுமனுக்கும் நிகழ்ந்த போரினை நாடகப் போக்கில் நடத்திக்காட்டி வழிபாடு செய்கின்றனர். சிவபெருமானின் விழாவாயின், திருவிளையாடற்புராணக் காட்சிகள் இடம்பெறுகின்றன. திருமாலாயின் அவனுடைய அவதாரச் சிறப்புக்கள் விழாக்கூறுகளில் இணைக்கப்படுகின்றன. அடியவர் வழிபாடு என்றாலும், அவ்வழிபாட்டிலும் அவர்களது வாழ்வில் நிகழ்ந்த அருளியல் நிகழ்ச்சிகளை விழாவாக நடத்துகின்றனர். இதற்குக் காட்டாக நாட்டுப்புறங்களில் நிகழும் சிறுத்தொண்டர் விழாவினைச் சுட்டலாம். ஒரு காலத்தில் நிகழ்ந்தவற்றை அல்லது நிகழ்ந்ததாக மரபுவழியாக நம்புவதை நடத்திக் காட்டுதலே சமய விழாக்களின் அடிப்படையான கூறாகத் திகழ்கின்றது. இவ்வாறே நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களின் வழிபாட்டுக்கூறுகளில் குறிப்பாக விழாக்கூறுகள் அந்தந்தத் தெய்வங்களின் வரலாற்றை நினைவு கூர்கிற போக்கில் அமைந்துள்ளன. அவ்வரலாறுகள் சமுதாய வரலாற்றுப் போக்கில் சிந்திக்க வேண்டியவையாகும்.

சிறுதெய்வ விழாக்கூறுகள்

நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள் என்பவை, பெரும்பான்மையும் மக்களிடையே வாழ்ந்து, இறந்ததற்குப் பின்னர் மக்களால் தெய்வமாய்

தொழப்படுபவர்கள் ஆவர். சிறுதெய்வ விழாக்கூறுகள் மேலோட்டமாகப் பொதுநிலையில் ஒத்து அமைந்திருப்பினும் சில கூறுகள் தெய்வ வரலாறுகளுக்கேற்ப மாறுபடுகின்றன. பொதுநிலையாக நாள் குறித்தல், காப்புக்கட்டுதல், கரகம் பாலித்தல், தேரிலோ அல்லது வாகனங்களிலோ தெய்வங்களை ஊர்வலமாக எழுந்தருளச் செய்தல், பலியிடுதல், பொங்கலிடுதல், மஞ்சள் நீர், கரகத்தை ஆற்றில் கரைத்தல் என்ற கூறுகள் உள்ளன. இப்பொது நிலையன்றி இதனுள் தெய்வங்களின் வரலாறுகளுக்கேற்ப அவற்றை நினைவுபடுத்தும் போக்கில் சில விழாக்கூறுகள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று படுகளம் எனும் விழாக்கூறாகும்.

படுகளம்

படுகளம் என்பதற்குத் தமிழகராதி போர்க்களம் (ப.2442) என்ற பொருளினைத் தருகிறது. இருவேறு பிரிவினரிடையே நிகழ்ந்த பூசல்/போர் ஆகியவை நிகழ்ந்த இடத்தினைப் படுகளம் என்ற சொல், நாட்டுப்புற வழிபாட்டில் குறிக்கின்றது. மேலும், வன்கொலையால் மடிந்த இடத்தினைக் குறிக்கவும் படுகளம் என்ற சொல் மக்களால் பயன்கொள்ளப்படுகிறது. பூசல்/போர்/வன்கொலை நிகழ்ந்த இடத்தில் அந்நிகழ்ச்சியினை நினைவுகூர்ந்து பூசைகள் செய்தோ அல்லது அவ்வரலாற்றினை வழிபாட்டுக் கூத்தாக நிகழ்த்திக் காட்டியோ படுகளம் எனும் வழிபாட்டினைச் செய்வர். தொடர்புடைய தெய்வ வரலாறுகள் ஊர்தோறும் நிகழ்த்தப்பெறும்போழ்து, படுகளம் எனும் கூறு விழா நிகழும் இடத்திலேயே நிகழ்த்தப்பெறும்.

திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் பொன்னர் சங்கர் விழாவில் சிறப்பாகவும் ஏனைய தெய்வ விழாக்களில் சிறுகூறாகவும் படுகளம் எனப்படும் விழாக்கூறு நிகழ்த்தப்பெறுகிறது. இப்படுகளம் எனும் நிகழ்வு நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் கீழ்க்காணும் வகைகளில் நிகழ்கிறது. முதல் நிலையில் சமூகம், சமயம், அரசியல் என்ற மூன்றன் வழியில் நிகழும் பூசல்களில் படுகளம் நிகழ்ந்துள்ளமையை நாட்டுப்புறத் தெய்வ வரலாறுகளின் வழியாக அறியலாம்.

சமூகம் என்ற பிரிவின்கீழ் மோதல்களில் நிகழ்ந்த வன்கொலைப் படுகளங்களில் குறிக்கத்தக்கன கலப்புமணத்தால் நிகழ்ந்த வன்கொலைப் படுகளங்கள். இவை குறித்து மிகுதியான கதைப்பாடல்கள் தமிழில் உள்ளன. கலப்புமணத்தின் விளைவாக நடைபெற்ற மோதல்களில் நிகழ்ந்த படுகொலையின் படுகளத்திற்குக் காட்டாகப் புரவிக்கிழார், இரண்யன் படுகள நிகழ்ச்சிகளைக் கொள்ளலாம்.

சமூகம் என்ற உட்பிரிவின் அடுத்த நிலையில் ஒரே சாதியினரிடையே நிகழ்ந்த தலைமை குறித்த போட்டிகளும், அவை

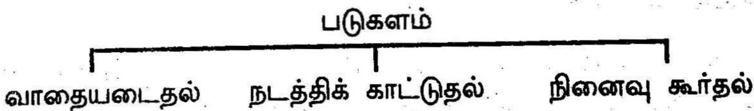
தொடர்பான மோதல்களில் நிகழ்ந்த படுகளங்கள் யாவும் பட்டவன் வழிபாட்டுடன் தொடர்புறுவதனைக் காணலாம்.

கோவில் விழாக்கள் தொடர்பாக எழும் மோதல்களும் சிக்கல்களும் சமயம் என்ற பெரும் பிரிவின்கீழ் அமைகின்றன. கோவில் விழாக்களில் நிகழும் மரபுமீறுதல் மற்றும் புதிய உரிமைகோருதல் தொடர்பாக எழுந்த பூசல்களும் மோதல்களும் பல படுகளங்களை இம்மண்ணில் தோற்றுவித்துள்ளன. வழிவழியாகச் சில மரபுகளையும் சடங்குகளையும் கடைப்பிடித்து வரும் மக்களிடையே புதிதாகச் சிலர் மரபினை மாற்றித் தங்களது ஆளுமையைச் செலுத்த முயலுவர். அவ்வாறு முயலும் காலங்களில் நிகழும் மோதல்கள் படுகளங்களுக்கு வழிவகுத்துள்ளன. இதற்குக் காட்டாக உறையூர் குழுமாயியம்மன் விழாவில் நிகழும் **படுகளக் குட்டிக்குடித்தல்** எனும் நிகழ்ச்சியைக் குறிக்கலாம்.

உறையூர் குழுமாயியம்மன் திருவிழாவில் சூல்கொண்ட ஆட்டினைக் குத்தி, அதனைத் தரமிடுவர். இந்நிகழ்ச்சியில் கள்ளர் சாதியினர் இடையில் புகுந்து, ஆட்டுத் தலையினைக் கைப்பற்ற முயலும்போழ்து, வழக்கத்திற்கு முரணான இச்செயலைக் கண்ட காவல்கார வகுப்பினர், கள்ளரினத்தவரை வினவ, இருதரப்பினரிடையே மோதல் தொடங்கி, இறுதியில் படுகளத்தில் முடிவடைந்தது. இந்நிகழ்ச்சியை நினைவு கூர்கிற வகையில் அம்மனுக்குப் **படுகளக்குட்டிக் குடித்தல்** என்ற பெயரில் ஆட்டுக்குட்டி பலியிடப்படும் நிகழ்ச்சி தொடர்கிறது.

அரசியல் என்ற நிலையில் ஆதிக்கம் செலுத்திட நினைத்து எதிர்த்துப் போரிட்டு நிகழ்ந்த படுகள நினைவுகளைப் போற்றும் வழிபாடுகளும் அரசியல் உட்பகை தொடர்பாக நிகழும் போர்களும் மோதல்களும் குறிக்கத்தக்கன. மாற்றாரை எதிர்த்துப் போரிட்டுக் களத்தில் மடிந்தவர்களுக்கு நிகழ்த்தும் பூசைகளும், பட்டவன் வழிபாடுகளும் அரசியல் என்ற நிலையில் நிகழ்ந்த படுகளங்களை நினைவுகொள்வன வாகும். அரசியலுடன் கூடிய உட்பகை தொடர்பாக நிகழ்ந்த படுகளங் களுக்குக் காட்டாக அண்ணன்மார் அல்லது பொன்னர்சங்கர் வழிபாட்டுப் படுகளம் அமைந்துள்ளது.

மேற்கண்ட காரணங்களினடிப்படையில் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் படுகளப் பூசையானது சிறுதெய்வ விழாக்களில் ஒருகூறாக அமைந்துள்ளது. படுகள வழிபாடு மூன்று வகையாகக் களத்தில் நடத்தப்படுகிறது.



வாதையடைதல்

படுகளத்தில் நிகழ்ந்ததனை வழிபாட்டில் கலந்துகொள்பவர்கள் அடைகிற நிலை வாதையடைதல் என்ற பிரிவின்கீழ் நோக்கப்படும். பொன்னர் சங்கர் எனப்படும் அண்ணன்மார்களின் வரலாற்றின்படி, சங்கர் தன் அத்தை பிள்ளைகளுடன் போர்க்களம் புகுந்தார். நச்சுநீர் அருந்தி அத்தைபிள்ளைகள் இறந்தனர். களத்தில் முதுகில் அம்பு பட்டதால், சங்கர் தன் வாளினை மார்பில் பாய்ச்சித் தற்கொலை செய்து கொள்கிறார். சத்தியத்திற்குச் சென்று திரும்பிய பொன்னர் பகைவரை வென்று தம்பி மற்றும் அத்தை பிள்ளைகளின் படுகளம் கண்டு தானும் தன் உடைவாளை வானில் வீசி மார்பில் ஏற்று மாண்டார். தன் அண்ணன்மாரைத் தேடி வந்த தங்காள் அவர்களின் படுகளத்தினைக் கண்டு பெரியக்காண்டி கொடுத்த மந்திரநீரை இறந்தவர்கள் மீது தெளிக்க அவர்கள் உயிர்பெற்று எழுகின்றனர். இவ்வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் படுகள நிகழ்ச்சிகளாக நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இந்நிகழ்ச்சியை அண்ணன்மார் கதையைப்பாடி நிகழ்த்தும் படுகள வழிபாட்டிலும், வரலாறு நடந்ததாகக் கூறப்படும் வீரப்பூர் வனப்பகுதியிலும் ஒரே வகையாக நிகழ்த்துகின்றனர்.

அண்ணன்மார் படுகளப்பகுதி எங்கு பக்தியுடன் படிக்கப் பெற்றாலும், விழாவாகக் கொண்டாடப்பட்டாலும் அங்கு வந்திருக்கும் பார்வையாளர்களில் பலர் அருள்வயப்பட்டு மயங்கி விழுந்துவிடுவர். இக்காட்சி போர்க்களத்தில் இறந்தவர்களை நினைவூட்டும் வகையில் அமையும். நீர் நிலைகளிலிருந்து அருள்வயப்பட்ட ஒரு சிறுமியின் தலையில் நீர்க்குடத்தை வைத்து அழைத்து வருவர். அவள் கொண்டு வந்த நீரினைத் தெளித்து, திருநீற்றினை அவர்கள் மீது போட்டவுடன்தான் மீண்டும் அவர்கள் எழுவர். அது வரையில் மயங்கியவர்கள் சுயநினைவின்றிக் கிடப்பர்.

வீரப்பூர் கானகத்தில் நடைபெறும் படுகள வழிபாட்டு நிகழ்ச்சியில் சிறுமி ஒருத்தி அருள்வயப்பட்டு அண்ணன்மாரைக் கூவி அழைத்தவாறு ஓடிவருவாள். அப்போழ்து அச்சிறுமியின் தலையில் தீர்த்தக் குடத்தினை வைத்து அழைத்து வருவர். அவள் படுகளம் வந்ததும் பூசைகளைச் செய்து புனித நீரைத் தெளிப்பாள். மயங்கியவர்கள் உறங்கி விழித்தவர்களைப் போன்று எழுவர். இதில் கலந்து கொள்கிற மக்களே முழுமையாகப் பங்கு கொண்டு வாதையடைதல் என்ற நிலையில் படுகள வழிபாடு அமைகிறது. இப்படுகள வழிபாட்டில் கலந்து கொள்பவர்களும் வாதையடைகிறமையால் இவ்விழாக்கூறு நாட்டுப்புறத் தெய்வத்தின் அருள்மெய்ம்மையைக் காட்டும் தனிச்சிறப்புடையதாகும்.

நிகழ்த்திக் காட்டுதல்

படுகள வழிபாட்டு நிகழ்ச்சியில் மற்றுமொருவகை நிகழ்த்திக் காட்டுதல் என்பதாகும். வழிபாட்டில் கலந்து கொண்டவர்கள், நேரிடையாக

அண்ணன்மார் படுகளத்தில் வாதையடைந்ததைப் போன்று அல்லாமல் அவ்விடத்தில் விழாச் சடங்காக நிகழ்த்துதல்; நிகழ்த்தியதன் பின்னர் உயிர்ப்பலியாக ஆட்டினைப் பலியிடுதல்; இதற்குக் காட்டாக இரண்யன் படுகளப் பலியினைக் கொள்ளலாம்.

திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டம் திருவானைக்கா எனும் தலத்தில் இறைவி இறைவனைப் பூசை செய்வதாகக் கருதுவர். உமையவள் காவிரியில் நீராடி நாள்தோறும் இறைவனைப் பூசை செய்து வந்தாள். இரண்யன் என்ற அசுரன் காவிரிக் கரையில் வசித்து வந்தான். இவன் காவிரியில் நீராடித் திரும்பும் உமையவள் மீது காதல் கொண்டு பல இடையூறுகளைச் செய்தான். உமையவள் கூறிய நல்லுரைகள் பயனளிக்கவில்லை. சினத்துடன் உமையவள் வியர்வையை வழித்தெறிய, அதிலிருந்து காளி வெளிப்பட்டாள். காளி உமையின் ஆணையின்படி, இரண்யனைக் கொன்றாள். உயிர்பிரியும் தருணத்தில் இரண்யன் மன்னிப்பு வேண்டினான். மன்னிப்பு அளித்து, ஆண்டு தோறும் நிகழும் காளியின் விழாவில் அவனை நினைவு கொள்ளுமாறும் பூசைக்கு உரியனவாகுமாறும் வரங்களை உமையவள் வழங்கினாள். அவன் நினைவாகக் காளிக்கு இரண்யம்மன் என்ற பெயரினை வழங்கி அந்த ஊரின் காவல் தெய்வமாக விளங்கிட அருளினாள். இரண்யன் நினைவாக ஆண்டுதோறும் காளி விழாவின் கூறாகப் படுகள நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது.

இக்கதையானது இத்தலபுராணத்துள் காணப்படவில்லை. பெருந்தெய்வமான உமையுடன் தொடர்புடையதாயினும் இங்கு நிகழும் இத்திருக்கோயில் விழாக்களில் இந்நிகழ்ச்சி வழிபாட்டுக் கூறுகளில் இடம்பெறவில்லை. நாட்டுப்புறத் தெய்வமான காளி விழாவில் இடம்பெற்றுள்ளது. திருவானைக்கா எனும் சைவத்தலத்தில் நிகழ்ந்த ஒரு படுகொலை நிகழ்ச்சி புராணச் சார்புடைய கதையாக மாற்றப்பட்டு, இங்குள்ள காளி விழாவுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விழாவினை நடத்துபவர்கள் பிராமணரல்லாதவரே. படுகள மேடை எனப்படும் பகுதி, தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தைச் சார்ந்தவர்கள் வாழும் இடத்தில் உள்ளது. இம்மேடையில் பதிவு அமைத்து வழிபாடு செய்கின்றனர்.

தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தைச் சார்ந்த மக்கள் கம்புகளைத் தட்டி, ஒலி எழுப்பிக் கொண்டு தாக்குதலுக்குச் செல்வதுபோன்று செல்கின்றனர். இறுதியில் காளி வேடமிட்டவர் ஒருபுறமும் ஏனையோர் மறுபுறமும் நின்றுகொண்டு, இசைக் கருவிகள் முழங்க ஆரவாரஞ் செய்வர். பின்னர் ஆட்டுக்கிடா பலியிடப்படுகின்றது. இப்பலியினைப் **படுகளப் பலி** என்கின்றனர். இரண்யனைக் கொன்றதன் குறியீடாக இங்கு ஆட்டுக்கிடா பலியிடப்படுகிறது. பலியிடப்பெற்ற ஆட்டுக்கிடாயைப் படுகள மேடையில் கொண்டுவந்து வைத்துப் பூசை செய்வர்.

தாழ்த்தப்பட்ட இளைஞன் மேல்சாதிப் பெண்ணை விரும்பியதற்காகப் படுகொலை செய்யப்பெற்ற நிகழ்வே காலப்போக்கில் அங்கிருந்த காளி

எனும் சிறுதெய்வ விழாக்கூறுடன் இணைக்கப்பட்டிருத்தல் கூடும். சிறப்புமிக்கதான சிவத்தலமாகையால் புராண இணைப்புவடிவம் கொண்டதாகப் பின்னர் மாற்றம் பெற்றிருக்கலாம். இங்குக் காளி வழிபாட்டுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ள இப்படுகளம் எனும் கூறு நிகழ்த்திக் காட்டுதல் என்ற வகைக்குக் காட்டாக அமைகிறது.

நினைவு கூர்தல்

நினைவு கூர்தல் என்ற பிரிவின் அடிப்படையில் பலவிடங்களில் படுகள வழிபாடு நிகழ்கிறது. இப்பிரிவில் நிகழ்த்திக் காட்டுதலின்றி நினைவுகூர்கிற போக்கில் சிறு பூசைகளுடன் உயிர்ப்பலி கொடுத்து இவ்விழாவினை நடத்துகின்றனர்.

இருவேறு இனங்களிடையே நிகழ்ந்த மோதல்களை நினைவுகூர்கிற போக்கிலும் தெய்வத்திற்குச் சாந்தி செய்யும் நிலையிலும் உயிர்ப்பலியிட்டுப் பூசை செய்வர். குழுமாயியம்மன் கோயிலில் நிகழும் **படுகளக்குட்டிக் குடித்தல்** விழாக்கூறு மேற்கண்டதற்குக் காட்டாகிறது. இவ்வாறின்றி உயிர்ப்பலி கொடுத்துப் பூசை செய்யும் மரபும் களத்தில் காணப்படுகின்றது.

மேற்கண்ட மூன்று நிலைகளில் திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் படுகளம் எனப்படும் விழாக்கூறு நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் இடம்பெற்றுள்ளது. வரலாற்றுடன் தொடர்பின்றியும் சில நிலைகளில் படுகளக்கூறு சிறுதெய்வவிழாக்களில் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. இந் நிகழ்ச்சியானது முதலில் **படுகளக்குட்டி** எனப்பெறும் ஆடு பலியிடப் படுதலிலிருந்து தொடங்குகிறது. எனவே, **படுகளப்பலி** எனப்படும் களப்பலியானது நாட்டுப்புற வழிபாட்டில் ஒரு கூறாக அமைந்துள்ளது.

காரணங்கள்

படுகளம் எனும் கூறு நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் இடம்பெறுவதற்குரிய காரணங்களாவன :

தொடர்புடைய தெய்வத்தின் சீற்றம் குறைந்துவிடும் என்று மக்கள் நம்புகின்றனர்.

களப்பலியிடுதல் வாயிலாகத் தெய்வம் அமைதியடைந்து மகிழ்ச்சியடையும் என்ற நம்பிக்கை.

வளம் பெருகும் என்ற எண்ணம்.

நேரிடையாகவே (குட்டிக்குடித்தல்) பலியை ஏற்றுக் கொள்கிறது என்ற மன நிறைவு.

படுகள வழிபாட்டைக் காணவந்தவர்களும் படுகளவாதையை அடைகின்றனர் என்பதனால் இவ்வழிபாட்டில் மக்களுக்கு நம்பிக்கை

வலுவடைகிறது. அத்துடன் நாட்டுப்புறத் தெய்வத்தின் அருள் மெய்ம்மையை விளக்குவதாகவும் இது அமைகிறது. எனவே, இக்கூறு நாட்டுப்புற விழாவில் தொடர்கிறது.

படுகளப் பலியை ஏற்றுக்கொண்டு தெய்வம் மகிழ்ந்து அருள்வாக்கு உரைக்கும் என்று எண்ணுகின்றனர்.

படுகள நினைவு தொடர்பறாமல் காக்க வேண்டும் என்று தொடக்கத்தில் இணைக்கப்பெற்றுத் தொடர்ந்திருக்கலாம்.

தொடக்கநிலையில் இந்நிகழ்ச்சியை நிகழ்த்திக்காட்டித் தொடர்புடைய பிரிவினர் மன அமைதி பெற்றிருக்கலாம் அல்லது எதிர்ப்பினை வெளிப்படுத்தியிருக்கலாம். இது காலப்போக்கில் விழாக் கூறாக மாற்றமடைந்திருக்கலாம்.

மேற்சுட்டிய காரணங்களினால் படுகளக்கூறு நாட்டுப்புற வழிபாட்டில் தொடர்பறாமல் தொடர்கிறது.

படுகள வழிபாட்டின் எதிர்கால நிலை

இன்றைய நிலையில் ஒரு சில படுகள வழிபாடுகளைத் தவிர ஏனையவை எதற்காக நிகழ்கிறது என்று அறிந்துகொள்ள மக்கள் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை.

தெய்வத்தின்பாற் கொண்ட அச்சத்தின் காரணமாகவே பலவிடங்களில் இப்படுகள வழிபாட்டினைத் தொடர்ந்து செய்து வருகின்றனர். சிலவிடங்களில் சடங்காகவே இந்நிகழ்ச்சி அமைந்துள்ளது. இக்கூறின் காரணத்தை மக்கள் அறிந்திருக்கவில்லை. அதற்கேற்றாற் போன்று அறநிலையத்துறையின் ஆட்சிக்கீழ் தொடர்புடைய கோயில் நிர்வாகம் இயங்கத் தொடங்கியவுடன் பலிபூசைகள் நிறுத்தப்பட்டு விழாக்களும் பூசைகளும் ஆகமமுறைப்படி நடத்தப்படுகின்றன. ஆகவே, இக்கூறும் விழாவிலிருந்து நீக்கப்பெற்று, பெருந்தெய்வ விழா அமைப்பில் விழாக்களை நடத்துகின்றனர். ஆகவே, முற்றிலுமாக எதிர்காலத்தில் இதன் காரணங்களும் நிகழ்வுகளும் சிறுதெய்வவழிபாட்டிலிருந்து மறைந்துவிடும்.

படுகளப் பலியிடல், படுகளப்பூசை, குறிப்பிட்ட ஓரிடத்தில் பலி கொடுத்தல் ஆகிய விழாக்கூறுகளை முறையாக நோக்கிடின், அத்தெய்வங்களைப் பற்றிய முழுமையான வரலாறும் அங்கு நிகழ்ந்த பூசல் அல்லது போர் குறித்த செய்திகளையும் நாம் அறிந்து கொள்ளலாம்.

ஆகவே, படுகளம் என்ற விழாக்கூறு நாட்டுப்புற விழா வழிபாட்டில் மிகச் சிறந்த இடத்தினை வகிப்பதோடு அந்தப் பகுதி மக்களின் வரலாற்று நிகழ்வினைத் தன்னகத்தே பாதுகாத்து வருகிறது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. மக்களின் வழிபாட்டுணர்வுடன் இணைந்த வரலாற்றுக் கூறாகவும் திகழ்கிற

படுகளம் எனும் கூறு அனைத்து மாவட்டங்களிலும் நிகழும் நாட்டுப்புறத் தெய்வவழிபாட்டுடன் ஒப்பிட்டுத் தனித்து ஆய்வு நிகழ்த்திடத்தக்க விரிவான களத்தைக் கொண்டுள்ளது.

முடிவுரை

பெருந்தெய்வ வழிபாட்டு நிலைகளுக்கேற்ற நிலையில் சிறுதெய்வ வழிபாட்டுக் கூறுகளும் அந்தந்தத் தெய்வ வரலாற்றுடன் இணைந்துள்ளமையை வழிபாட்டுக் கூறுகளின் வழியாக அறிய முடிகிறது. அவ்வகையில் படுகளம் எனும் கூறு இருவேறு பிரிவினரிடையே நிகழ்ந்த மோதல்களையும் பலிகளையும் நினைவு கொள்கிற முறையில் அமைந்ததாகும்.

படுகளத்தில் செய்யப்பெறும் சடங்குகளின் வாயிலாக அப்படுகளம் எதற்காக நிகழ்ந்தது என்பதனை அறிய வாய்ப்புள்ளது.

சிறுதெய்வ விழாக்களில் ஒரு கூறாக அமைந்துள்ள படுகளப் பலியிடல் என்ற கூறு தனித்த ஆய்விற்குரிய பகுதியாகும். படுகளத்திற்கான காரணங்கள் வரலாற்றுப் போக்கிலும் சமூகவியல் நோக்கிலும் ஆய்வதற்குரிய செய்திகளைக் கொண்டுள்ளன.

படுகளவாதையின் மெய்ம்மையினால் நாட்டுப்புற மக்களுக்குப் படுகள வழிபாட்டில் நம்பிக்கை வலுப்பெற்றுள்ளது. அண்ணன்மார் கதையைப் பாடி வழிபடும் நிகழ்ச்சியில் படுகளப் பகுதியைத் தனித்ததொரு சிறப்புமிக்க வழிபாட்டு நிகழ்ச்சியாக மக்கள் கொண்டுள்ளனர்.

கிடைத்திருக்கும் தகவல்களினடிப்படையில் படுகளம் எனும் நிகழ்ச்சி, சமூகம், சமயம், அரசியல் என்ற முப்பிரிவின்கீழ் கலப்புமணம், போட்டி, ஆளுமை, உரிமை, மாற்றம், சமயப்பூசல், அரசியல் ஆதிக்கம், உட்பகை என்ற காரணங்களினால் நிகழ்ந்துள்ளமையை அறிய முடிகிறது. இதனை மக்கள் நினைவிற்கொள்ள வேண்டும் அல்லது அதனை நிகழ்த்தித் தங்கள் மனத்தை அமைதிப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்ற நிலையில் சிறுதெய்வ விழாக்களுடன் இணைத்திருத்தல் வேண்டும் என்பது பெறப்படுகிறது.

மூன்று அடிப்படைகளில் மூன்று வகையாக நிகழ்த்தப்படும் படுகளம் எனும் விழாக்கூறு பரவலாக நாட்டுப்புற வழிபாட்டில் நிகழும் பட்டவன் வழிபாட்டுடனும் தொடர்புடையது. பட்டவன் வழிபாட்டினைத் தனித்து நோக்கினால் படுகளத்தின் ஆய்வுப்பரப்பு மேலும் விரிவடையும்.

தமிழிலும் வங்காளத்திலும் பழமொழி ஒப்புமை

சொ. முத்தையா

தமிழ்மொழியில் முதுசொல், முதுமொழி, பழஞ்சொல், சொலவடை, சொலவாந்தரம், உபகதை, ஓவகதை, வாய்மொழி இலக்கியம், எழுதாக் கிளவி, நீதிமொழி, பழமொழி போன்ற பல சொற்கள் பழமொழியைக் குறிக்க வழங்குகின்றன. எனினும் பழமொழி என்னும் சொல்லே பெருவழக்காக உள்ளது. வங்காள மொழியில் பிரபாத் என்றும், பிரபாத் பாக்கொ என்றும், பிரபச்சந் என்றும், சொலித் நீதிபாக்கொ என்றும் ஜந பிரபாத் என்றும் வங்காளப் பழமொழிகளைக் குறிப்பிட்டு வழங்குகின்றனர். பிரபாத், பிரபாத் பாக்கொ, பிரபச்சந், சொலித் நீதி பாக்கொ, ஜந பிரபாத் என்னும் சொற்கள் வங்காளப் பழமொழியைக் குறிக்கப் பயன்படினும் இவற்றுள் பெருவழக்காக வழங்கப்படும் சொல் பிரபாத் என்பதே ஆகும்.

தமிழ், வங்காளம் ஆகிய இருமொழிகளிலும் எண்ணற்ற பழமொழிகள் ஒத்த கருத்துள்ளனவாகக் காணப்படுகின்றன என்பது குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இரு மொழிகளிலும் ஒத்த பழமொழிகள் பொதுவாகவே காணப்பட்டாலும், பழமொழி ஒப்புமையைச் சொல்லொற்றுமைப் பழமொழி என்றும் கருத்தொற்றுமைப் பழமொழி என்றும் இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். சொல்லொற்றுமைப் பழமொழி என்பது சொல்லாலும், பொருளாலும் ஒத்த கருத்தைக் கொண்ட பழமொழியாகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Identical Proverbs என்று கூறலாம். கருத்தொற்றுமைப் பழமொழி என்பது ஒரே கருத்தைக் கொண்ட பழமொழியாகும். இதனை Parallel Proverbs என்று ஆங்கிலத்தில் குறிப்பிடலாம்.

தமிழும் வங்காளமும் ஒரே குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மொழிகள் அல்ல. அதனால் இரு மொழிகளிலும் சொல்லொற்றுமைப் பழமொழிகள் மிகவும் அருகியே காணப்படுகின்றன. ஆயின் இவ்விரு மொழிகளிலும் கருத்தொற்றுமைப் பழமொழிகள் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. முற்றிலும் தொடர்பில்லாத மக்களிடையேயும் அல்லது யாதானும் ஒரு வகையால் தொடர்புள்ள மக்களிடையேயும் ஒத்த பழமொழிகள் காணப்படுவதற்குக் காரணம், நாம் எல்லாம் மனிதர்கள் என்பதே ஆகும்.

நாடுகள் தோறும் மொழியும், பழக்க வழக்கங்களும், பண்பாடுகளும், சூழல்களும் வேறுபட்டிருந்தாலும் மக்களின் அடிப்படைச் சிந்தனைகள்

பெரும்பாலும் ஒன்றாகத்தான் உள்ளன என்னும் அறிவைப் புகட்டுபவையாகப் பழமொழிகள் விளங்குகின்றன.

வங்காள மொழியில் **ஸ்வர்பர்ண** என்று சுட்டப்படும் சொல் உயிர் எழுத்து அகர வரிசையைக் குறிப்பதாகும். இதே போன்று **பியஞ்ஜந்பர்ண** என்று குறிக்கப்படும் சொல் மெய் எழுத்து அகர நிரலைச் சுட்டுவதாகும். இந்த உயிர், மெய் எழுத்து அகர நிரலில் பிரபலமாக வழங்கக்கூடிய வங்காளப் பழமொழிகளைத் தொகுத்தபொழுது தமிழ்ப் பழமொழிகளுக்கு ஒத்த கருத்துடைய வங்காளப் பழமொழிகள் கணக்கிலடங்காது காணப் பட்டன. அவற்றை விரிப்பின் அகலும்; தொகுப்பின் எஞ்சும். எனவே கட்டுரை விரிவஞ்சி, தமிழ்ப் பழமொழிகளோடு வங்காள மொழி உயிர் எழுத்து அகர நிரலில் காணப்படும் பிரபலமான பழமொழிகள் மட்டும் இக்கட்டுரையில் இணைத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

I. சொல்லொற்றுமைப் பழமொழிகள்

1. பேராசை பெருநட்டம்

சில வகைத் தொழிலாளர்களுக்குப் பேராசை மிகுதியாக இருக்கும் என்பதை வாணியன் ஆசை கோணி கொள்ளாது என்ற பழமொழி எடுத்துக் கூறுகிறது. பொன் முட்டை இடும் வாத்து ஒன்றை ஒருவன் பெற்றிருந்தான். அவ்வாத்தைப் பெற்றிருந்தவன் அதைப் போற்றி வந்திருப்பானேயாகில் வாழ்வில் எல்லா வளமும் பெற்றிருப்பான். ஆயின் அதற்கு மாறாக அவன் பேராசை கொண்டான். அப்பேராசையின் காரணமாக அவ்வாத்தைக் கொன்றான். நாள்தோறும் பெற்றுவந்த பொன் முட்டையும் போயிற்று; வாத்தும் போயிற்று. பேராசையின் காரணமாக இரண்டையும் ஒன்றாகச் சேர்த்து இழந்தான் என்று கதையில் படிக்கிறோம். வாழ்வில் எதிலும் ஒரு பிடிப்பு வேண்டும். விருப்பம் அல்லது ஆசை இருந்தால்தான் வாழ்க்கையில் மேலும் மேலும் முன்னேற முடியும். ஆனால் அந்த ஆசையே பேராசையாக மாறக் கூடாது. பேராசை கொண்டால் அது மனத்தையும் கெடுத்து வாழ்க்கையையும் பாழாக்கிவிடும். பேராசை பெருநட்டத்தில் கொண்டு போய்ச் சேர்த்துவிடும் என்ற கருத்தை உள்ளடக்கிய பழமொழிகள் பல தமிழில் உண்டு.

அவையாவன:

பேராசை பெருநஷ்டம்.

கனஆசை கனநஷ்டம்.

பேராசை கொண்டு பெருக்கத் தவிக்கிறது.

பேராசை தரித்திரம் தீரா உபத்திரம்.

அதிக ஆசை மிக தரித்திரம்.

அதிக ஆசை அதிக நட்டம்.

காணியாசை கோணி கேடு.

பேராசை பெருநஷ்டம் என்ற கருத்துடைய தமிழ்ப் பழமொழி, வங்காளப் பழமொழியில்

அதிஆஸ் ஸர்பநாஸ்

என்று வழங்குகிறது.

அதி - அதிகம், மிகுதி; ஆஸ் - ஆசை; அதிஆஸ் - பேராசை; ஸர்ப - ஸர்வமும், அனைத்தும்; நாஸ்-நாசம்; அழிவு.

தமிழ்ப் பழமொழியில் காணப்படும் சொல்லும் பொருளும் ஏறத்தாழ அப்படியே வங்காளப் பழமொழியில் ஆளப்பட்டிருப்பதால் இப்பழமொழியைச் சொல்லொற்றுமைப் பழமொழி என்று கூறலாம்.

2. விநாச காலே விபரீத புத்தி

வயது ஏற ஏற முன்னுக்குப் பின் முரணான கருத்துகளைச் சொல்லவும், செயல்களைச் செய்யவும் தோன்றும். ஏறுமாறான கருத்துக்களைக் கேட்டும், செயல்களைப் பார்த்தும், எரிந்து விழுவதைக் கண்டும் ஒரு சிலர் வயதானவரைப் பார்த்து 'நாற்பதுக்கு மேல் சென்றால் நாய்க் குணம்' என்று சொல்வதுண்டு. புத்தி கெட்டுப் போச்சு என்று வழக்கில் சொல்வதையும் கேட்கலாம். இதையே

விநாச காலே விபரீத புத்தி

என்று மற்றொரு பழமொழி கூறுகிறது. தமிழில் காணப்படும் இக்கருத்து வங்காளப் பழமொழியிலும் எதிரொலிக்கிறது.

ஆஸந்ந காலே பிபரீத புத்தி

என்பது வங்காளப் பழமொழி.

ஆஸந்ந - வாழ்வின் இறுதி; காலே - காலத்தில்; பிபரீத - விபரீதமான, மாறுபாடான, ஒத்து வராத; புத்தி - அறிவு, மனப்பாங்கு, போக்கு.

அதாவது வயதான பின்பு புத்தி கெட்டுப்போய்ப் பேசுதலும், சில செயல்கள் செய்தலும் ஆகும் என்பது பொருள்.

தமிழ்ப் பழமொழியில் காணப்படும் விநாச காலே என்னும் சொல் வங்காளப் பழமொழியில் ஆஸந்நகாலே என்று காணப்படுகிறது. விபரீத புத்தி என்னும் சொல் கொஞ்சம்கூட மாறாமல் இருமொழிகளிலும் அப்படியே ஆளப்பட்டுள்ளது. புலவர் ஒருவரால் எழுதப்பட்ட

ஏட்டிலக்கியத்திற்கே பாட வேறுபாடு (பாடபேதம்) மிகுதியாக இருக்கும் போது மக்கள் பலரால் உண்டாக்கப்பட்ட வாய்மொழி இலக்கியத்திற்குப் பாட வேறுபாடு இருக்கும் என்பதில் வியப்பில்லை. அத்தகைய பாட வேறுபாட்டுக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறது வங்காளப் பழமொழி. ஆஸந்ந காலே என்னும் சொல்லுக்குப் பிநாஸ காலே என்ற பாடவேறுபாடும் வங்காளப் பழமொழியில் காணப்படுகிறது.

ஆஸந்ந காலே பிபரீத புத்தி.

பிநாஸ காலே பிபரீத புத்தி.

மேற்குறிப்பிட்ட இரண்டும் ஒரே பழமொழிதான். இவ்விரண்டிற்கும் பொருள் ஒன்றே. தமிழ்ப் பழமொழியில் சொல்லப்படும் சொல்லும் பொருளும் வேறுபாடின்றி வங்காளப் பழமொழியிலும் அப்படியே காணப்படுவதால் இப்பழமொழியையும் சொல்லொற்றுமைப் பழமொழி என்னும் பகுப்பில் அடக்கிக் கூறலாம்.

II. கருத்தொற்றுமைப் பழமொழிகள்

1. ஊழ்

ஊழ் என்னும் தமிழ்ச் சொல்லுக்கு ஒருவனின் இருவினைகளின் பயனும் அவனைச் சார்தல் எனப் பரிமேலழகர் விளக்கம் கூறுகிறார். பால்முறை, விதி எனும் சொற்களும் ஊழைக் குறிக்கும். தொல்காப்பியத்திலே ஊழ் பற்றிய நம்பிக்கை இருப்பதைக் காணலாம். இருவினையே ஊழை நிச்சயிக்கிறது என்ற கருத்தில் பால்வரை தெய்வம் என்பார். வள்ளுவர் ஊழ் பற்றித் தனி அதிகாரமே வகுத்துள்ளது இக்கருத்திற்கு அவர் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தை விளக்கும். ஊழ் மிகவும் வலிமையுடையது என்பது வள்ளுவர் கருத்து. பழவினை எனும் தலைப்பில் ஊழ் பற்றிப் பத்துப் பாடல்கள் நாலடியாரில் அமைந்து காணப்படுகின்றன; ஊழால் வரும் நன்மையை மறுக்கவோ தீமையைத் தடுக்கவோ யாராலும் இயலாது என்பது நாலடியாரின் கருத்து. பழமொழி நானூறு இக்கருத்தைத் தனி அதிகாரமாகக் கூறுவதோடு இறைவன் விருப்பப்படியும், ஊழின் நிலைப்படியும் யாவும் நிகழும் எனக் கூறுகிறது.

ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும் எனும் கருத்து சிலம்பு இயற்றுவதற்கான காரணங்களுள் ஒன்று. பல நிகழ்ச்சிகள் ஊழின் அடிப்படையில் நிகழ்வதைச் சிலம்பில் காணலாம். தேவார ஆசிரியர்களும் ஊழின் வலிமையைக் கூறுவர். சித்தர் பாடல்களிலும் இச்சிந்தனை தொடர்கிறது. தமிழ் இலக்கியத்தில் தொல்காப்பியத்திலிருந்து ஊழ் பற்றிய எண்ணம் தொடர்ந்து வருவதைக் காணலாம். வாழ்க்கையில் எதிர்பாராதது நடக்கும்போதும் துன்பமான வேளையிலும் இந்நம்பிக்கை மக்களுக்கு

மன அமைதியைக் கொடுக்க உதவுகிறது. இவ்விதியைப் பற்றித் தமிழ்ப் பழமொழிகளும் குறிப்பிடுகின்றன.

விதித்த விதியை விட வேறு நடக்குமா?

வரும் விதி வந்தால் படும்விதி பட வேண்டும்.

விதியை யார் வெல்ல முடியும்?

விதியை வெல்வாருண்டா?

வியாதிக்கு மருந்துண்டு. விதிக்கு மருந்துண்டா?

விதி போகிற வழியே மதிபோகும்.

விதியின் பயனே பயன்.

விதி எப்படியோ மதி அப்படி.

வழிவழியாய்ப் போகும்போது விதிவிதியாய் வருகிறது.

தாரமும் குருவும் தலைவிதிப்படி.

துள்ளித் துள்ளிக் குதித்தாலும்,
வெள்ளிப்பணமும் கிடையாக் காலத்தில் கிடையாது.

வெள்ளம் பள்ளத்தை நாடும்; விதி புத்தியை நாடும்.

அயன் இட்ட கணக்கு ஆருக்கும் தப்பாது.

அயன் இட்ட எழுத்தில் அணுவளவும் தப்பாது.

பிரமதேவன் போட்ட புள்ளிக்கு இரண்டாமா?

நல்லூழ் இல்லாதவனுக்கு யமன் கூட வரமாட்டான்.

அதிட்டமில்லாதவனுக்குக் கலப்பால் வந்தாலும்
அதையும் பூனை குடிக்கும்.

அளகாபுரி கொள்ளையானாலும்
கொடுத்து வைக்காத பாவிக்கு ஒன்றுமில்லை.

சனியன் பிடித்தவளுக்குச் சந்தையிலும் கந்தை அகப்படாது.

சனியன் பிடித்தவள் சந்தைக்குப் போனாலும்
புருஷன் அகப்படமாட்டான்.

பால் குடிக்கப் பாக்கியமில்லாதவன்
விலைப்பால் வாங்கினானாம்; அதையும் பூனை குடித்ததாம்.

போலை பொறுக்கப் போச்சாம் பூனை குறுக்கே போச்சாம்.

விடியாமுஞ்சி வேலைக்குப் போனாலும் வேலை
அகப்படாது; வேலை அகப்பட்டாலும் கூலி அகப்படாது.

இவ்விதி பற்றிய கருத்துகளை வங்காளப் பழமொழிகளும் கூறுகின்றன.

அக்கடந் கட்டாய் பிதி.

அக்கடந் - எதிர்பாராத நிகழ்ச்சி; கட்டாய் - நிகழ்வது; பிதி - விதி.

ஒருவரின் வாழ்க்கையில் இதுதான் நடக்கும் என்று உறுதி செய்து சொல்ல முடியாது. யாருக்கும் எது வேண்டுமானாலும் நடக்கலாம். அவ்வாறு எதிர்பாராத நிகழ்ச்சி நிகழ்வதுதான் விதி.

அதிரிஷ்டேர் ஃபல் கே கண்டாபே போல்.

அதிரிஷ்டேர் - தலைவிதியின், ஃபல் - பலனை, கே-யார், கண்டாபே-வெல்ல முடியும், போல் - சொல்.

விதியை யார் வெல்ல முடியும்?

அபாகார் ஜமஓ நெஇ.

அபாகார் - நல்லூழ் இல்லாதவனுக்கு, ஜமஓ - யமன்கூட; நெஇ - இல்லை.

துர்பாக்யவானுக்கு யமன் கூட வரமாட்டான்.

ஆஜ் ஆமிர், கால் ஃபக்கிர்.

ஆஜ் - இன்று; ஆமிர் - பணக்காரன்; கால் - நாளை; ஃபக்கிர் - ஏழை.

இன்று பணக்காரன், நாளை ஏழை. தலைவிதி மாறும்போது கூறப்படுவது.

ஈஸ்பரேர் பிதி ஃபல்பேஇ கோ திதி.

ஈஸ்பரேர்-கடவுளால் (எழுதப்பட்ட); பிதி-விதி; ஃபல்பேஇ கோ - முடிவாக உண்டல்லவா?; திதி-எந்தவொரு மனிதனுக்கும்.

இறைவனால் எழுதப்பட்ட விதி ஒவ்வொருவருக்கும் உண்டு.

2. சோம்பல் கூடாது

சோம்பேறிக்கு வாழைப்பழம் தோலோடே.

இராப்பட்டினி கிடந்தவன் உரித்த வாழைப்பழம் விற்கிறதா என்று விசாரித்தானாம்.

கால்நடைக்கு இரண்டு காசு, கை வீச்சுக்கு ஐந்து காசு.

சத்திரத்திலே சாப்பாடு, மண்டபத்திலே படுக்கை.

அவாளுக்கு இவா எழுந்திருந்து உண்பாள்.

கண்ட இடம் கைலாசம்.

கஞ்சி கண்ட இடம் கைலாசம், சோறு கண்ட இடம் சொர்க்கம்.

அசைப்புக்கு ஆயிரம் பொன் வாங்குவாளா?

சோறு அகப்பட்ட இடம் சுகம்.

போன்ற தமிழ்ப் பழமொழிகள் சோம்பேறியின் தன்மையை எடுத்துக் கூறுகின்றன. மனிதனுக்குச் சோம்பல் கூடாது என்பதை ஔவையார் 'சோம்பித் திரியேல்' என்று ஆத்திசூடியில் கூறுகிறார்.

முன்னோர் சேர்த்து வைத்த செல்வத்தைப் போற்றிப் பாதுகாத்து வர வேண்டும். அச்செல்வத்தைக் குறைக்கவோ, கரைக்கவோ கூடாது. உடலும் மனமும் தளர்ந்து சோம்பல் கொண்டு செய்ய வேண்டிய காரியங்களை உரிய காலத்தில் செய்யாமல் முன்னோர் தேடி வைத்த பொருளை வைத்துக் கொண்டு காலம் தள்ளவும் எண்ணக் கூடாது. அவ்வாறு காலம் தள்ளுவோரைப் பார்த்து இலக்கியம் பழித்துரைக்கிறது. **உள்ளது சிதைப்போர் உளரெனப் படார்** என்பது தமிழ் இலக்கியக் கருத்து. வேலை ஒன்றும் பாராது சும்மா இருந்து கொண்டு சோறு உண்டு கொண்டே சென்றால் முன்னோர் தேடி வைத்த மலையளவு செல்வமும் விரைவில் கரைந்து போய்விடும் என்பதை,

குந்தித் தின்றால் குன்றும் குறையும்.

செக்குப் போல் பொன் இருந்தாலும்
செதுக்கித் தின்றால் எத்தனை நாளைக்கு வரும்?

என்ற பழமொழிகள் எடுத்துரைக்கின்றன.

இளமைப் பருவத்தில் சோம்பித் திரிகின்றவர் முதுமைப் பருவத்தில் வறுமைக்கும், துன்பத்திற்கும் ஆளாவர் என்பதை **இளமையில் சோம்பல் முதுமையில் வறுமை** என்ற பழமொழி எடுத்துக் கூறுகிறது. இக்கருத்தையே ஔவையாரும் கொன்றைவேந்தனில் எடுத்துக் கூறுகிறார். உழைக்காமல் வாழ விரும்பும் சோம்பல் மிக்கவர் வறுமையால் வாடி மெலிந்து ஏன் எனக் கேட்பாரின்றி இரந்து திரிவர் என்று சோம்பர் என்பவர் சோம்பித் திரிவர் என்ற பொருளில் ஔவையார் கூறுகிறார்.

சோம்பலே சில எதிர்விளைவுகளுக்கு அடிப்படைக் காரணமாக விளங்குகின்றது என்பதைச் **சோம்பலே சோறு இன்மைக்குப் பிதா, சோம்பலே துன்மார்க்கத்துக்குப் பிதா** என்னும் பழமொழிகள் எடுத்துக் கூறுகின்றன. இச்சோம்பலைப் பற்றி வள்ளுவரும் மடியின்மை என்னும் அதிகாரத்தில் விரித்துக் கூறுகிறார்.

சோம்பலைப் பற்றி வங்காளப் பழமொழியும் குறிப்பிடுகிறது.

அஜகரேர் தாதா ராம்

அஜகரேர் - மலைப்பாம்புக்கும், சோம்பேறிக்கும், தாதா - உதவுபவர், உணவு அளிப்பவர், ராம் - கடவுள்.

மலைப்பாம்பும், சோம்பேறியும் ஒரே குணமுடையவர்கள். இருவரும் எதையும் சட்டை செய்யமாட்டார்கள். எதற்கும் அவசரப்படமாட்டார்கள். ஆற அமர மெதுவாக நெளிந்து கொடுப்பார்கள்.

இப்பழமொழியில் இருபொருள்கள் காணப்படுகின்றன.

1. கல்லினுள் இருக்கும் சிறுதேரைக்கும், கருப்பத்து அண்டத்து உயிர்க்கும் புல்லுணவு அளித்துக் காக்கின்ற இறைவன் மலைப்பாம்புக்கும், சோம்பேறிக்கும்கூட உதவுவார். அதாவது உணவு அளித்துக் காப்பார்.

2. மலைப்பாம்புக்கும், சோம்பேறிக்கும் போய் கடவுள் உதவுவாரா? உணவு அளித்துக் காப்பாரா? அதாவது கடவுளும் உதவமாட்டார். மற்ற யாருமே உதவமாட்டார்கள் என்பது பொருள். 'சோம்பர் என்பவர் சோம்பித் திரிவர்' என்னும் பொருளை இப்பழமொழி வலியுறுத்துகிறது.

3. ஊர் கூடிச் செக்குத் தள்ளினாற்போல.

ஒரு வேலைக்குக் குறைந்த பட்சம் எவ்வளவு ஆட்கள் தேவையோ அவ்வளவு ஆட்களைச் சேர்த்தாக வேண்டும். அப்படிச் சேர்த்தால்தான் குறிப்பிட்ட காலத்திற்குள் வேலையைச் செய்து முடிக்க முடியும். அதே நேரத்தில் அந்த வேலைக்கு அதிகபட்சமான ஆட்களையும் சேர்த்துக் கொள்ளக் கூடாது. மிகுதியான ஆட்களைச் சேர்த்துக் கொண்டால் குறிப்பிட்ட காலத்திற்குள் வேலையைச் செய்து முடிக்க முடியாது. ஆட்கள் அதிகம் சேரச் சேர அரட்டை அடிக்க ஆரம்பித்துவிடுவார்கள். வேலை ஒழுங்காக நடைபெறாது என்பதனை ஒரு பழமொழி எடுத்துக்காட்டுகிறது.

கண்ணுகளாச் சேர்ந்து களம் பறிச்சாப் போல என்ற பழமொழி தேவைக்கு மிகுதியான ஆட்கள் வேலைக்குச் சேர்த்துக் கொள்ளப் படுவதால் வேலை ஆமை வேகத்தில் நடக்கும் என்பதனையும், வேலையைக் கெடுப்பதற்குத் துணை செய்தது போலாகிவிடும் என்பதனையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

ஊர் கூடிச் செக்குத் தள்ளினாற்போல என்ற பழமொழியும் இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது. வாணியன் செக்கை இழுப்பதற்கு ஒரு மாடு போதும். ஒரு மாட்டுக்குப் பதிலாக ஊரிலுள்ள மக்கள் அனைவரும் சேர்ந்து வாணியன் செக்கை இழுத்தால் செக்கு ஒழுங்காகச் சுற்றுமா? செக்கில் எண்ணெய்தான் கிடைக்குமா? அதாவது தேவைக்கு அதிகமான ஆட்கள் சேர்க்கப்படுவார்களேயானால் வேலை ஒழுங்காக ஓடாது என்ற பொருளில் இப்பழமொழி காணப்படுகிறது.

ஆண்டிகள் கூடி மடம் கட்டினாற்போல

என்ற பழமொழியும் இக்கருத்தையே வலியுறுத்துகிறது.

அநேக் ஸந்யாஸீத்தே காஜந் நஷ்ட

என்பது வங்காளப் பழமொழி.

அநேக் - மிகுதியான; ஸந்யாஸீத்தே - சன்னியாசிகள் (ஒன்று கூடி); காஜந் - கிளறிச் சமைத்தால் அல்லது மதப் பாடல்கள் பாடினால்; நஷ்ட - நட்டமாகும்.

அதிக சன்னியாசிகள் ஒன்று கூடிச் சமைத்தால் அல்லது ஒன்று கூடி மதப்பாடல்கள் பாடினால் அதன் இனிமையை உணர முடியாது என்பது பொருள். அதாவது காரியம் ஒழுங்காக நடைபெறாது என்பது பொருள்.

பல்லி கத்தா, பவுல்காந் நாடோடிப் பாடல் வகைப் போன்ற பாடல்களை வங்க நாடோடிகள் பாடித்திரிவர். பல்லிகத்தா, பவுல்காந் போன்ற பாடல்களில் இறைவனையும் போற்றிப் பாடுவதுண்டு. பல்லி கத்தா, பவுல் காந் போன்ற நாடோடிப் பாடல் வகை மூலம் இறைவனைப் போற்றிப் புகழ்ந்து பாடுபவர் ஒருவராக இருந்து பாடினால் கேட்பதற்கு இனிமையாக இருக்கும். இதன் சந்தத்தையும் கேட்டு ரசிக்கலாம். அப்போது தனிப்பட்டவரின் - பாடுபவரின் திறமையும் தெரியும். ஆயின் அதை விடுத்துக் கூட்டத்தில் கூடி நின்று உலக நாயகனைப் பாடினால் ஒரே சத்தத்தைத்தான் கேட்க முடியும். கூட்டத்தில் கோவிந்தா போடுவோரின் இரைச்சலைத்தான் கேட்க முடியும். யார் பாடியது, யார் பாடவில்லை என்பது தெரியாது; தனிப்பட்டவரின் திறமையை அறிந்து கொள்ள முடியாது; நாடோடிப் பாடலின் இனிய சந்தத்தை ரசிக்க முடியாது என்பன இப்பழமொழியின் பொருள். ஒரு வேலைக்குத் தேவையான ஆட்களுக்குமேல் சேர்ந்தால் அல்லது சேர்க்கப்பட்டால் ஒருவேலையும் ஓடாது என்ற கருத்தை வங்கப் பழமொழி எடுத்துரைக்கிறது.

4. கையிற் காசிருக்கக் கறிக்கு அலைவானேன்?

தனக்கு வேண்டிய பொருளை ஒருவன் தன் கையிலே வைத்துக் கொண்டு ஊரெல்லாம் அலையும்போது **கையில் வெண்ணெய் இருக்க நெய்க்கு அலைவானேன்?** என்று கேட்பதுண்டு. இதே கருத்தினை **உறியிலே தயிரிருக்க ஊரெங்கும் வெண்ணெய்க்கு அலைவானேன்?**, **விளக்கை வைத்துக்கொண்டு நெருப்புக்கு அழுவானேன்?**, **வெண்ணெயை வைத்துக்கொண்டு நெய்க்கு அலைவானேன்?**, **கையிற் காசிருக்கக் கறிக்கு அலைவானேன்?**, **போரைக் கட்டி வைத்துப் போட்டும் பிச்சைக்குப் போவானேன்?** என்ற பழமொழிகள் எடுத்துக் கூறுகின்றன. இப்பழமொழியின் கருத்து வங்காளப் பழமொழியில்

அன்னபூர்ணா ஜார் கரே, ஸே காந்தே அன்னேர் தாரே

என வருகிறது.

அன்னபூர்ணா - சோறு, அன்னபூர்ணாதேவி

அதாவது துர்க்காதேவி, ஜார் கரே - யார் வீட்டில் (இருக்கிறதோ); ஸே - அவர்களே (அந்த வீட்டில் இருப்பவர்களே); அன்னேர் தாரே - அன்னத்திற்காக; காந்தே - அழுவார்கள்.

யார் வீட்டில் சோறு இருக்கிறதோ அந்த வீட்டில் இருப்பவர்கள் அன்னத்திற்காக அழுவார்கள். துர்க்கா தேவி அன்னத்திற்குரியவள், ஆதலால் அவள் அன்னபூர்ணாதேவி என்று அழைக்கப்படுகிறாள். அன்னபூர்ணாதேவியின் கணவன் சிவபெருமான் அன்னதேவதையே தன் இல்லத்தில் இருந்தும் அன்னத்திற்காகப் பிச்சை எடுத்துத் திரிந்தான் என்ற பொருளில் இப்பழமொழி வழங்குகிறது.

5. வரவுக்குத் தக்கபடி செலவு செய்

ஒருவனுக்கு வருவாய் சிறிது உயர்ந்தால் செலவும் அதற்கேற்றவாறு அதிகரித்துக்கொண்டே போகும். அவரவர் தகுதிக்கு ஏற்றவாறு - வருவாய்க்குத் தக்கவாறு வசதிகள் பெருகிக்கொண்டே செல்லும். இது நம் வாழ்வில் காணும் அனுபவ உண்மை.

சாண் ஏற முழம் சறுக்குகிறது

என்னும் தமிழ்ப் பழமொழி வருகின்ற வருவாயைவிடச் செலவினம் பெரிதும் கூடிக்கொண்டே செல்கின்ற தன்மையைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது எனலாம். வருவது வரவு அல்லது வருவாய்; செல்வது செலவு. ஒருவன் வருவாய்க்குத் தகுந்தவாறு செலவு செய்யவேண்டும். வருமானத்திற்குத் தகுந்தபடி செலவுசெய்ய வேண்டும் என்பது பொருளாதாரத்தின் அடிப்படையான கருத்து.

வளவன் ஆயினும் அளவு அறிந்து அளித்து உண்

என்பது ஔவையார் கருத்து. ஒருவனுக்கு எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் வருமானம் வரலாம். ஆயின் வரும் வருமானத்திற்குள்ளே அவனது செலவினம் இருக்க வேண்டும். செலவினத்தைக் கட்டுக்குள் கொண்டு வரவேண்டும். ஒருபோதும் செலவினம் மிகாதவாறு பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். எப்போதும் வருவாய்க்குத் தகுந்தவாறு செலவு செய்யவேண்டும் என்பதை,

ஆகாறு அளவிட்ட தாயினும் கேடில்லை
போகாறு அகலாக் கடை

என்ற குறள் கூறுகிறது. வாழ்க்கைத் துணை நலத்தின் இலக்கணத்தைச் சொல்ல வந்த வள்ளுவர், தன் கணவனது வருவாய்க்கு ஏற்பச் செலவு செய்தல் வேண்டும் என்ற அடிப்படைப் பொருளாதாரக் கருத்தை வலியுறுத்துகிறார்.

மனைத்தக்க மாண்புடையள் ஆகித்தற் கொண்டான்
வளத்தக்காள் வாழ்க்கைத் துணை

என்பது குறள்.

ஆயிரம் ரூபாய் மாத வருமானம் பெறும் ஒருவன் வாழ்க்கைக்கு மிகவும் தேவையானவற்றை நிறைவு செய்து கொள்ளவேண்டும். மாறாக. மனம்போன போக்கில் கண்டபடி செலவு செய்ய முற்படுவோனேயாகில், அவன் நாளடைவில் கடனாளியாகிவிடுவான். வரும் வருவாய்க்கு அதிகமாகச் செலவு செய்வது ஊதாரித்தனமாகும். இந்த ஊதாரித்தனத்தை ஒரு வங்கப் பழமொழி எடுத்துக் கூறுகிறது.

எக்காநெ நொய், ஒக்காநெ சொய்

என்பது வங்கப் பழமொழி.

எக்காநெ - இங்கே; நொய் - ஒன்பது; ஒக்காநெ - அங்கே; சொய்- ஆறு.

மனம்போன போக்கில் கண்டவாறு செலவு செய்யும் ஊதாரித்தனத்திற்குச் சொல்லப்படும் வங்கப் பழமொழி இது. வருவாய்க்கும் அதிகமாகச் செலவு செய்வது தலைக்கு மேல் வெள்ளம் ஓடுவதற்கு ஒப்பாகும். வரவுக்கு மிகுதியாகச் செலவு செய்தல் துன்பத்தில் ஆழ்த்தி மூழ்கடித்துவிடும் என்பது சொல்லாமலே விளங்கும்.

வரவுக்குத் தகுந்தவாறு செலவு செய்ய வேண்டும் என்னும் பொருளாதாரக் கருத்தைக் கீழே உள்ள தமிழ்ப் பழமொழிகள் மிகத் தெளிவாக உணர்த்துகின்றன.

வரவுக்குத் தக்கபடி செலவை வரையறு.

அளகேசனானாலும் அளவறிந்து செலவு செய்யவேண்டும்.

ஏழைக்கேத்த எள்ளுருண்டை.

பாய்க்குத் தகுந்தபடி காலைநீட்டு.

மாவுக்கேற்ற புணியாரம்.

காலுக்கேத்த செருப்பு.

மாப்பிள்ளைக்குத் தகுந்த மஞ்சள்;
வரவுக்குத் தகுந்த கோலம்/செலவு.

உத்தியோகத்துக்குத் தக்க சுகம்; காலத்துக்கேற்ற கோலம்.

விளைவதாகிலும் அளவறிந்து அளி.

செலவிற் குறைந்த வரவானால் சேமப்படுகிறது எப்படி?

செலவு அதிகம் வரவு போதாது.

வரவுக்குத் தகுந்த செலவு.

வரவிலேயா? செலவிலேயா?

வரவு கொஞ்சம் வலிப்பு மெத்த.

வரவுக்கு மிஞ்சின செலவு செய்கிறவன்,
அவனைப் பார்க்கிலும் வேறே திருடனில்லை.

ஒவ்வொரு மனிதனும் தன் வருவாய்க்குத் தகுந்தபடி செலவு செய்யவேண்டும் என்னும் கருத்தை வங்காளப் பழமொழிகளும் வலியுறுத்துகின்றன.

அபஸ்தா புஜே பெபஸ்தா.

அபஸ்தா - நிலைமை (Condition); புஜே - அறிந்தும், புரிந்தும்; பெபஸ்தா - ஏற்பாடு (செய்).

நிலைமைக்குத் தக்கவாறு அனுசரித்து ஏற்பாடு செய் என்பதாம். அதாவது கண்மூடித்தனமாகச் செலவு செய்து ஊதாரியாகிவிடாதே என்பது பொருள்.

ஆய் புஜே பேய்.

ஆய் - வருமானம்; புஜே - அறிந்தும், புரிந்தும்; பேய் - செலவு செய்.

வருவாய்க்குத் தக்கவாறு செலவு செய். அவ்வாறு நடக்காது போனால், வறுமையில் உழல நேரிடும் என்பது பொருள்.

6. ஆசை அறுபது நாள்

ஒருவர் ஒரு காலத்தில் ஒரு பொருளின்மீது உயிரையே வைத்திருப்பார். காலம் செல்லச் செல்ல அப்பொருளின் மீதிருந்த அளவிடமுடியாத விருப்பம் முற்றிலுமாக மாறி அப்பொருளின்மீது வெறுப்புணர்ச்சி ஏற்படக்கூடும். அப்போது **ஆசை அறுபது நாள், மோகம் முப்பது நாள், தொண்ணூறு நாளும் போனால் துடைப்பக்கட்டை, ஆசைப்பட்டேன் ஊசிப்போச்சு, ஆசைப்பட்ட பண்டம் ஊசிப்போச்சு** என்பர். இவற்றிற்கு ஒத்த கருத்துள்ள பழமொழிகள் வங்காள மொழியிலும் உண்டு.

அம்ருத்தே அருச்சி.

அம்ருத்தே - அமிழ்தத்தை; அருச்சி - வெறுத்துவிடுதல்.

மிகவும் விரும்பிய ஒன்றை முற்றிலுமாக வெறுத்து ஒதுக்கிவிடுதல் என்பது பொருள். இக்கருத்தை மற்றொரு வங்காளப் பழமொழியும் கூறுகிறது.

ஏக் காலே அநுராகீ, ஆர் ஏக் காலே பைராகி.

ஏக் - ஒரு; காலே - காலத்தில்; அநுராகீ - மிகவும் விரும்புவது; ஆர்ஏக் - மற்றொரு; காலே - காலத்தில்; பைராகி - வெறுத்துவிடுவது.

ஒரு காலத்தில் இருவர் மிகவும் நட்புகொண்டு இருப்பார்கள். மற்றொரு காலத்தில் நண்பர்களுக்குள் பகைமூண்டு ஒருவரை ஒருவர் வெறுத்து ஒதுக்கி விடுவார்கள். இதையே கவிஞர் கண்ணதாசனும் 'நண்பனும் பகைபோல் ஆவான் அது நாட்பட நாட்படத் தெரியும்' என்றார். இளமையில் ஏதாவது ஒன்றில் தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்து விடுவது. இளமையிலிருந்து விரும்பப்பட்ட ஒன்றை முதுமையில் முற்றிலுமாக வெறுத்துவிடுவது என்பதை வங்கப் பழமொழிகள் எடுத்துக் கூறுகின்றன.

7. பணத்துக்குப் பெயர் ஆட்கொல்லி

வாழ்க்கையின் அடிப்படைத் தேவைகளை நிறைவு செய்து கொள்ளுவதற்குப் பணம் தேவை. ஒருவனிடம் பணம் இருந்தால் எதையும் சாதித்துக் கொள்ளலாம். **பணம் பத்தும் செய்யும், ஆளையாள் குத்தும் ஆள்மிடுக்கு; பத்துப் பேரைக் குத்தும் பணமிடுக்கு, ஈட்டி எட்டின மட்டும் குத்தும்; பணம் பாதாளம் மட்டும் குத்தும், ஈட்டி எட்டு முழம் பாயும்; பணம் பாதாளம் வரைக்கும் பாயும், எட்டின மட்டும் வெட்டும் கத்தி; எட்டாத மட்டும் வெட்டும் பணம், பணம் உண்டானால் படையும் வெல்லுவான், பணமென்ன செய்யும் பத்துவிதமும் செய்யும், பணக்காரனுடன் பந்தயம் போடலாமா?** என்னும் பழமொழிகள் எதையும் சாதிக்கக்கூடிய பலம் பணத்திற்கே உண்டு என்பதை எடுத்துக் கூறுகின்றன. நல்ல காரியங்கள் செய்யவும் பணம் பயன்படும். அதேபோல் கெட்ட காரியங்கள் செய்வதற்கும் பணம் பயன்படும். பெரும்பணம் இருந்தும் நல்வழியில் செலவிடவில்லையானால் பணம் வைத்திருப்பவன் வாழ்வையும், அவனுக்கு வேண்டாதார் வாழ்வையும் பாழ்படுத்திவிடும். ஒருவரோடு ஒருவர் ஒட்டி உறவாடவும் பணம் உதவுகிறது. ஒருவரோடு ஒருவர் பகை கொள்வதற்கும் பணமே அடிப்படையாக இருக்கிறது. **உறவுக்கும் பகைக்கும் பொருளே காரணம்** என்பது ஒரு பழமொழி, வாழ்வின் உயர்வுக்குப் பயன்படும் பணமே வாழ்வின் அழிவுக்கும் காரணமாக விளங்குகிறது. அதனால்தான் **பணத்துக்குப் பெயர் ஆட்கொல்லி** என்று பழமொழியில் கூறி வைத்தனர்.

அர்த்தஇ அநர்த்தொ

என்பது வங்கப் பழமொழி.

அர்த்தஇ - பணம்தான்; அநர்த்தொ - எல்லாவிதக் கெடுதலையும் செய்யும்.

எல்லாவிதமான தீங்குகளுக்கும் மூலகாரணமாக விளங்குவது பணம்தான் என்பது வங்கப் பழமொழியின் பொருள்.

8. பகற்கனவு

நடைமுறைக்கு ஒவ்வாத கற்பனைகளில் சிலர் உலவுவதுண்டு. நடைமுறைக்கு ஒவ்வாத இக்கற்பனையைப் பகற்கற்பனை என்பர். **ஆகாய மாளிகை கட்டுதல், மனப்பால் குடித்தல், மனோராச்சியம் பண்ணுதல், பகற்கனவு காணுதல்** என்னும் தமிழ்ப் பழமொழிகள் பகற் கற்பனையைப்பற்றிக் கூறுகின்றன. இதனை,

ஆகாஸ் - குஸூம்

என்று வங்கப் பழமொழி குறிப்பிடுகிறது.

ஆகாஸ் - ஆகாயம்; குஸூம் - பூ.

ஆகாயத்தில் மாளிகை எப்படிக் கட்ட முடியாதோ அதுபோல வானத்தில் பூ ஒன்றும் பூக்காது என்பது பொருள், அதாவது பகற் கற்பனை காணுதல் என்பது பொருள்.

9. தூண்டி விடுதல்

எரிந்து கொண்டிருக்கும் விளக்கில் இருக்கும் திரியைத் தூண்டுகோல் கொண்டு தூண்டிவிட்டால் விளக்கு இன்னும் பிரகாசமாக எரியும். அதுபோல ஒருவர் கோபத்தில் இருக்கும்போது மற்றொருவர் வந்து அவர் கோபத்தைக் குத்திக் கிளறிவிட்டுப் பேசினால் கோபத்தில் உள்ளவர் மேலும் சீற்றம் கொள்வார். அதைப் பார்ப்பவர்கள் **எரிகிற நெருப்பில் எண்ணெய் விட்டாற்போல** என்பார்கள். மேலும் ஒன்றைத் தூண்டிவிடுவதற்குச் சொல்லப்படும் பழமொழி இது.

எரிகிற கொள்ளியை ஏறத் தள்ளினதுபோல.
எரிகிற நெருப்பை எண்ணெய் விட்டு அவிக்கலாமா?
எரிகிற நெருப்பை எண்ணெய் விட்டு அடக்கலாமா?
நெருப்பிலே நெய்யை விட்டது போல.
அக்கினி மலையில் கர்ப்பூர பாணம் பிரயோகித்ததுபோல

என்ற தமிழ்ப் பழமொழிகளும் மேலைக் கருத்தைக் கூறுகின்றன. இதற்கு ஒப்பாக வங்காள மொழியில் இரண்டு பழமொழிகள் காணப்படுகின்றன.

ஆகுநே கி டாலா.

ஆகுநே - நெருப்பில்; கி - நெய்; டாலா - வார்த்தல். நெருப்பிலே நெய் வார்த்தல் என்பது பொருள்,

ஆமி மொரி ஆப்பந் ஜாலாய், ஸபாஇ ஏஸே ஆகுந் உஸ்காய்.

ஆமி - நான்; ஆப்பந் - எனது; ஜாலாய் - எரிகிற தீயில் (விழுந்து); மொரி - செத்துக் கொண்டிருக்கிறேன்; ஸபாஇ - எல்லோரும்; ஏஸே - வந்து, ஆகுந் - தீயை; உஸ்காய் - மேலும் தூண்டி விடுகிறார்கள். துன்பத்தில் உழல்கிறபோது மற்றவர்கள் வந்து எனது துன்பத்தை மேலும் அதிகப்படுத்துகிறார்கள் என்பது பொருள்.

10. எண்ணித் துணிக கருமம்

செய்யத் தகுந்த செயலையும், வழிகளையும் எண்ணிய பிறகு துணிந்து தொடங்க வேண்டும் என்னும் பொருளில் **எண்ணித் துணிக கருமம்** என்பார் வள்ளுவர். சிறிய செயலாயினும் செய்து முடிக்கும் வழியையும், அதனால் விளையும் பயனையும் முன்னரே நன்கு சிந்தித்த பிறகே செய்ய முற்படவேண்டும் என்னும் பொருளில் **நுண்ணிய கருமம் எண்ணித் துணி** என்று கூறுவார் ஔவையார். வரும் ஆபத்தை அறிந்து, அந்த ஆபத்தைத் தடுக்க உரிய நேரத்திற்கு முன்பே தக்க நடவடிக்கை எடுத்துச் செயல்பட்டால் அந்த ஆபத்திலிருந்து தப்பி விடலாம். இதனை, **வெள்ளம் வருமுன்னே அணை போடவேண்டும்** என்ற தமிழ்ப் பழமொழி கூறுகிறது.

ஆட்காட் பாந்தா

என்பது வங்காளப் பழமொழி.

ஆட்காட் - உள்ளும் புறமும் மற்றும் எல்லாப் பக்கமும்; பாந்தா - கட்டுதல்.

எல்லாப் பக்கமும் பாதுகாப்பாக முன்னேற்பாடு செய்தல்.

பின்னால் ஏற்படக்கூடும் தவறுகளை முன்பே நன்கு எண்ணி இனிமேல் செய்யப்போகும் காரியத்தில் அத்தவறுகள் மீண்டும் ஏற்படா வண்ணம் அத்தவறுகளையெல்லாம் ஒன்றாகக் கூட்டி ஒரு சிறிதும் பிழை ஏற்படாவண்ணம் ஒரு காரியம் செய்தல். இதனை **ஆட்காட் பாந்தா காஜ் கொர்பொ** என்பர். அதாவது செய்யும் வேலையில் எவ்வகையிலும் தவறு ஏற்படாதவாறு வேலை செய்வேன் என்பதாகும்.

11. ஆபத்துக்குப் பாவமில்லை

மனிதனால் மனிதனுக்காக உருவாக்கப்பட்டது சட்டம்; அதாவது விதிமுறை. உலகில் பிறந்த அல்லது உருவாகிய அனைத்துமே ஒரு காலத்தில் அழியும் என்பது இயற்கைச் சட்டம். இயற்கைச் சட்டம் என்றுமே மாறாதது; மாற்ற முடியாதது. மனிதனால் உருவாக்கப்பட்ட சட்டம், விதிமுறைகள் அவ்வப்போது மனிதனுடைய தேவைக்கும், காலத்திற்கும்,

இடத்திற்கும் ஏற்றவாறு மாறக்கூடியது; மாற்றக்கூடியது. சாதாரண காலத்தில் நடைமுறையில் இருந்து வரும் சட்டம் நெருக்கடி நிலைப் பிரகடனம் செய்யப்படும்போதும். அவரசகாலத் தேவையின் போதும் நடைமுறையில் இருப்பதில்லை, எல்லாச் சட்டத்திற்கும், எல்லா விதிமுறைகளுக்கும் விதிவிலக்கு என்று ஒன்று இருக்கும். அதுபோல் சாதாரண காலத்தில் சில செயல்கள் பாவமாகக் கருதப்படும். பாவமாகக் கருதப்படும் சில செயல்கள் அவசர காலத்திலும், ஆபத்துக் காலத்திலும் பாவமாகக் கருதப்படுவதில்லை. **ஆபத்துக்குப் பாவமில்லை** என்னும் பழமொழி இவ்வுண்மையை எடுத்துச் சொல்கிறது எனலாம். **ஆபத்தும் சம்பந்தும் யாருக்கும் உண்டு** என்பது மற்றொரு பழமொழி. ஆபத்தும், சம்பந்தமும் இந்த நேரத்தில்தான் வரும் என்றில்லை. எந்த நேரத்திலும் யாருக்கும் ஆபத்து வரலாம்; சம்பந்தமும் வரலாம். அப்படிப்பட்ட ஆபத்துக் காலத்தில் சட்டம், விதிமுறைகள் பார்க்கப்படுவதில்லை என்பதையே **ஆபத்துக்குப் பாவமில்லை** என்ற பழமொழி எடுத்துச் சொல்கிறது. இக்கருத்து வங்கப் பழமொழியில்,

ஆதுரே நியமோ நாஸ்தி

என்று சொல்லப்படுகிறது.

ஆதுரே - கடுந்துன்பம், பிரசவ வேதனை; நியமோ - விதிமுறை, சட்டம்; நாஸ்தி - இல்லை.

சமற்கிருதத்திலும், வங்க மொழியிலும் இதே சொற்றொடர்தான் வழங்கப்படுகிறது. மகப்பேறு அறையில் எதுவும் விதிமுறை இல்லை. அதாவது மகப்பேறு காலத்தில் அவசரத் தேவைக்கு இன்னார்தான் மகப்பேறு பார்க்க வேண்டும் என்ற விதிமுறை பார்க்கப்படுவதில்லை. அவசரத் தேவைக்கு யார் வேண்டுமானாலும் பிரசவ சேவை செய்யலாம். அதாவது **ஆபத்துக்குப் பாவமில்லை** என்பது பொருள்.

12. கடுகு சிறுத்தாலும் காரம் போகாது

**உருவுகண்டு எள்ளாமை வேண்டும் உருள்பெருந்தேர்க்கு
அச்சாணி அன்னார் உடைத்து**

என்பது திருக்குறள். உருவத்தைக் கண்டு யாரையும் எடை போடக்கூடாது என்பது குறளின் கருத்து. உருவத்தால் சிறியது கடுகு. சிறிதாக இருக்கக்கூடிய கடுகுக்குள் தான் அதன் குணமே அடங்கியிருக்கிறது. அதன் குணம், தன்மையை அறிந்துதான் **கடுகு சிறுத்தாலும் காரம் போகாது** என்ற பழமொழியைக் கூறினர்.

தமிழகத்தில் சமையலில் கடுகைத் தாளிப்பதற்கு மட்டும் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றனர். ஆயின் வங்காளிகள் கடுகைவிட கடுகு

எண்ணெயைத்தான் நூறு விழுக்காடு பயன்படுத்துகின்றனர். குளிர் காலத்தில் உடலில் வெடிப்பு, அரிப்பு ஏற்படும்போது அவற்றைத் தடுப்பதற்குக் கடுகு எண்ணெயைத் தேய்த்துக் கொள்கின்றனர். தேய்த்துக் குளிப்பதற்கும், உடல் பளபளப்புக்கும் கடுகு எண்ணெயைப் பயன்படுத்துகின்றனர். பார்ப்பதற்குக் கடுகு சிறிதாக இருக்கிறது என்பதற்காக அதன் தனித்தன்மை, பண்பு குறைவுபட்டுப் போவதில்லை. மாறாக அதன் தனித்திறம் அனைத்தும் அச்சிறிய உருவத்துள் அடங்கியிருக்கிறது என்பதையே **கடுகு சிறுத்தாலும் காரம் போகாது** என்னும் பழமொழி எடுத்துக்காட்டுகிறது. வங்காளப் பழமொழியில்,

ஆதா ஸீக்காலேஓ ஜால் ஜாய் நா

என்று சொல்லப்படுகிறது.

ஆதா - இஞ்சி; ஸீக்காலேஓ - நீர்வற்றிப் போனாலும்கூட (சுக்காகப் போனாலும்); ஜால் - எரியும் தன்மை; ஜாய் நா - போய்விடாது.

நீர்த்தன்மையுள்ள இஞ்சி வற்றி உருவம் சிறுத்துச் சுக்காகப் போனாலும்கூட அதன் எரியும் தனித்தன்மையிலிருந்து கொஞ்சமும் மாறாது என்பது இப்பழமொழியின் கருத்து. கிராமப்புறங்களில் அன்றாட வாழ்க்கையில் கடுகையும், இஞ்சியையும் இன்றும் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். கடுகும், இஞ்சியும் மிகவும் மலிவாகக் கிடைக்கக்கூடியவை. அதேநேரத்தில் இவற்றின் தனித்தன்மைகள் மருத்துவ உலகில் மிக ஆற்றல் வாய்ந்தனவாகவும் விளங்குகின்றன. தமிழில் கடுகு என்று கூறப்பட்டுள்ளது. வங்கமொழியில் இஞ்சி என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது. அதாவது உருவம் சிறுத்துக் காணப்பட்டாலும் அதனதன் தனித்தன்மைகள் கொஞ்சம்கூட மாறாது என்பதை இருமொழிப் பழமொழிகளும் கூறுகின்றன.

13. தன் குற்றம் தனக்குத் தெரியாது

தன் முதுகு தனக்குத் தெரியாது என்பது தமிழ்ப் பழமொழி. அதுபோல் தன் குற்றமும் தனக்குத் தெரியாது. ஆயின் பிறர் குற்றத்தைக் கண்டுபிடித்துக் குறைகூறும் பேர்வழிகள் சிலர் உண்டு. இக்கருத்தை உள்ளடக்கிய பழமொழிகள் பல தமிழில் உண்டு.

தன் குற்றம் கண்ணுக்குத் தெரியாது.

தன் குற்றம் தனக்குத் தெரியாது.

தன் குற்றம் பார்ப்பவர் இங்கில்லை.

தன் குற்றம் இருக்கப் பிறர் குற்றம் பார்க்கிறதா?

ஓரக் கண்ணனைப் பழிக்கிறான் ஒற்றைக் கண்ணன்.

பழுப்போலையைப் பார்த்துக் குருத்தோலை சிரித்ததாம்.

மூக்கறுப்பட்ட மூளி காதறுபட்ட மூளியைப் பழித்தாளாம்.

ஈயத்தைப் பார்த்து இளித்ததாம் பித்தளை.

அக்காளைப் பழித்துத் தங்கை அவிசாரி போனாள்.

இமைக்குற்றம் கண்ணுக்குத் தெரியாது.

கெடுமதி கண்ணுக்குத் தோன்றாது.

தன்னைச் சிரிப்பது அறியாதாம் பல்லாவரத்துக் குரங்கு தன் ஊரைச் சிரிக்குமாம்.

இதற்கு இணையான வங்கப் பழமொழிகள் பல உள. ஆயின் உயிரெழுத்து அகர வரிசையில் காணப்படும் வங்கப் பழமொழிகள் இரண்டு மட்டும்தான்.

ஆநாரஸ் போலே - கா(ண்) ட்டால் பாஇ,
தோர் கா படொ கஸ்கஸே.

அநாரஸ் - அன்னாசிப் பழம்; போலே - சொன்னது; கா(ண்)ட்டால்- பலா; பாஇ - தம்பி; தோர் - உன்; கா - உடம்பு; படொ - பெரிதும்; கஸ்கஸே - சொரசொரப்பாய் உள்ளது.

அன்னாசிப் பழம் சொன்னதாம், **தம்பி பலாப்பழம், உன் உடம்பு ரொம்ப சொரசொரப்பு.**

ஆப்பந் சித்ர ஜாநே நா, பொ ரேர் சித்ர கோஜே.

ஆப்பந் - தன்; சித்ர - ஓட்டையே; ஜாநே நா - (தனக்குத்) தெரியாது; பொரேர் - (இதில்) மற்றவரின்; சித்ர - ஓட்டையை; கோஜே - கண்டுபிடிக்க முயல்தல்.

தன் குறை தனக்குத் தெரியாது? இதில் பிறரைக் குறை காணுதல் என்னும் கருத்தை உள்ளடக்கிய வங்கப் பழமொழிகள் இவை.

14. உனக்காக உண்; ஊருக்காக உடுத்து

ஒருவன் தன் விருப்பப்படி நினைத்ததை உண்டு எப்படியோ காலத்தைத் தள்ளலாம். இது அக வாழ்க்கை. இது பிறருக்குத் தெரிய வேண்டிய தேவையில்லை. ஆயின் நாலுபேர் தெரியும்படி வாழும் புற வாழ்க்கை அப்படிப்பட்டதல்ல. சமூக வழக்கப்படி, பிறர் செல்லும் பாதையில் தாமும் செல்ல வேண்டும்.

சமூகம் எப்படிச் செல்கிறதோ அதன்படி தாமும் செல்ல வேண்டும். சமூக முறைப்படி செல்லவில்லையானால் நகைப்புக்கு இடமாகும்.

உலகத்தோடு ஒட்ட ஒழுகல் பலகற்றும்
கல்லார் அறிவிலா தார்

என்பது குறள். எனவே தன் விருப்பப்படி சாப்பிடலாம். ஆயின் சமூக வழக்கப்படி உடுத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

உனக்காக உண்; ஊருக்காக உடுத்து

என்பது தமிழ்ப் பழமொழி. இதன் கருத்து அப்படியே வங்காளப் பழமொழியில் ஆளப்பட்டுள்ளது.

ஆப் ருச்சி காநா, பொர் ருச்சி பொர்நா.

ஆப் - தன்; ருச்சி - விருப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு; காநா - உணவு உண்டு கொள்; பொர் - மற்றவர்களின்; ருச்சி - விருப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு; பொர்நா - உடை உடுத்து.

தனக்காக உண்; பிறருக்காக உடுத்து என்ற கருத்தை வங்கப் பழமொழி கூறுகிறது.

15. ஆசைக்கு அளவில்லை

மனம் ஒரு குரங்கு. அக்குரங்கு மரக் கிளைக்குக் கிளை தாவிக்கொண்டே இருக்கும். அம் மனக் குரங்கு போன்று மனித ஆசையும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றுக்குத் தாவிக்கொண்டே இருக்கும். ஒரு பொருள்மேல் மனம் ஆசை கொள்ளும். அப்பொருள் கிடைக்கிறவரை மனம் சாந்தி அடையாது. ஆசைப்பட்ட பொருள் ஒருவேளை கிடைத்துவிட்டால் போதுமென்ற மனமே பொன் செய்யும் மருந்து என்றெண்ணி மனம் அதோடு திருப்தி அடைந்து விடுவதில்லை. மறுபடியும் வேறொரு பொருள்மீது மனம் ஆசை கொள்ளும். எவ்வளவுதான் கிடைத்தாலும் இன்னும் வேண்டும், இன்னும் வேண்டும் என்று நினைத்து வாழ்வின் வளங்களைப் பெருக்கிக்கொண்டு செல்லவே மனம் விரும்பும். பிள்ளை பெறப் பெற ஆசை, பணம் சேரச் சேர ஆசை என்பதுபோல மனிதனின் ஆசைக்கு அளவே இல்லாது வளர்ந்து கொண்டே செல்லும். இதன் அடிப்படையில் எழுந்ததே **ஆசை பெரிதா, மலை பெரிதா** என்னும் பழமொழி. துன்பத்திற்கு ஆசைதான் அடிப்படைக் காரணம் என்றார் புத்தர். இதை **ஆசைப்படப்பட ஆய் வரும் துன்பங்கள்** என்றார் திருமூலர். மண், பெண், பொன் ஆசைகள் மனிதனை ஆட்டிப்படைக்கின்றன. இதனை.

மண் பெண் பொன் னாசை
மயக்கத்திலே விழுந்து
கண் கெட்ட மாடது போல்
கலங்கினேன் பூரணமே

என்று பட்டினத்தாரும் வெளிப்படுத்துகிறார். மனிதனின் ஆசைக்கு அளவே இல்லை என்பதை,

ஆசைக்கோர் அளவில்லை அகிலமெல் லாங்கட்டி
ஆளினுங் கடல்மீ திலே

ஆணைசெல வேறினைவர் அளகேசன் நிகராக
அம்பொன்மிக வைத்த பேரும்
நேசித்து ரசவாத வித்தைக் கலைந்திடுவர்
நெடுநா ளிருந்த பேரும்
நிலையாக வேயிருப்பினும் காயகற்பந்தேடி
நெஞ்சு புண் ணாவர்

என்று தாயுமானவர் எடுத்துக்காட்டுகிறார். **ஆசைக்கு அளவில்லை** என்பது தமிழ்ப் பழமொழி. தமிழ்ப் பழமொழியை முதலடியாகத் தம் பாடலில் அப்படியே எடுத்தாண்டதோடு மனிதனின் அளவில்லாத ஆசைகளையும் சுட்டிக்காட்டுகிறார் தாயுமானவர். வங்காளப் பழமொழியிலும் இக்கருத்து அப்படியே ஆளப்பட்டிருக்கிறது.

ஆஸார் ஶேஷ் நெஇ.

ஆஸார் - ஆசைக்கு; ஶேஷ் - முடிவு; நெஇ - இல்லை.

அதாவது ஆசைக்கு அளவில்லை என்பது பொருள்.

16. சந்தர்ப்பவாதி

கள்ள வாணிகர்கள் (Black Marketer) சமய சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு கொள்ளை லாபம் அடிப்பதை இன்று சமுதாயத்தில் பார்க்கிறோம். இதேபோன்று திரையரங்குகளிலும், இரயில் நிலையங்களிலும் ஒன்றுக்குப் பத்தாக விலையை ஏற்றி அனுமதிச் சீட்டுப் பெற்றுத் தருவதை இன்றும் கண்கூடாகக் காண்கிறோம். சமய சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் மனிதர்களும் இவ்வுலகில் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள் என்பதை,

எரிகிற வீட்டில் பிடுங்கினது லாபம்.

சந்தடிச் சாக்கிலே கந்தப்பொடி காற்பணம்.

ஊரிரண்டு பட்டால் கூத்தாடிக்குக் கொண்டாட்டம்.

ஊரிரண்டு பட்டால் பூசாரிக்குக் கொண்டாட்டம்

என்ற பழமொழிகள் தெரிவிக்கின்றன. இதே கருத்தை வங்கப் பழமொழி ஒன்றும் கூறுகிறது.

ஆஸிந் மாஸே குடே பா(ண்)ட்டாதேஓ கொடி.

ஆஸிந் மாஸே - வங்காள ஆஸிந் மாதத்தில்; குடே - குஷ்ட ரோகியான; பா(ண்)ட்டாதேஓ - கிடாய் ஆட்டையும் (விற்று); கொடி - பணம் (பண்ணி விடலாம்).

வங்காள மாதமான ஆஸிந் மாதத்தில் (செப்டம்பர்-அக்டோபர்) வங்காளத்தில் துர்க்கா பூசை, காளி பூசை கொண்டாடப்படும். அதுபொழுது

எண்ணற்ற கிடாய் ஆடுகள் தேவி பூசைக்காகப் பலியிடப்படும். வங்க மொழியில் கிடாய் ஆடுகளைக் **காசி** என்றழைப்பர். மற்ற மாதங்களில் குஷ்டரோக வியாதி வந்த கிடாய் ஆடுகளை யாரும் வாங்க மாட்டார்கள்; சீந்திக்கூடப் பார்க்க மாட்டார்கள். ஆஸிந் மாதத்தில் பூசைக்காகக் கணக்கற்ற கிடாய் ஆடுகள் பலியிடப்படுவதால் இச்சமயத்தில் கிடாய் ஆடுகள் கிடைப்பது அரிதாகிவிடும். குஷ்டரோக வியாதிவந்த ஆடுகளாக இருந்தாலும் பரவாயில்லை, கிடாய் ஆடுகளாக இருந்தால் அதுவே போதுமானது என்றெண்ணி ஆடுகளைப் பலியிட்டுத் தேவியை வழிபடுவர். குஷ்டரோக வியாதி வந்த கிடாய் ஆடுகளையும் வாங்க முற்படுவர். கிடாய் ஆடுகள் மிகவும் தேவைப்படுகிறது என்பதைத் தெரிந்து கொண்டு ஆடுகளை விற்போர் சமய சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு குஷ்டரோக வியாதி வந்த கிடாய் ஆடுகளையும் விற்றுக் காசாக்கி விடுவர். வங்காள ஆஸிந் மாதத்தில்தான் தேவி பூசை கொண்டாடப்படும் என்பதையும், சமய சந்தர்ப்பவாதிகள் நல்வாய்ப்பை நழுவ விட்டுவிடாமல் சரியானபடி பயன்படுத்திக்கொள்வர் என்பதையும் இப்பழமொழி கூறுகிறது.

17. கெடுவது செய்தால் படுவது கருமம்

நாம் ஒருவருக்கு நல்லதைச் செய்தால் நமக்கும் நல்லதே நடக்கும். தீங்கு செய்தால் அத்தீங்கே நமக்குத் திரும்ப வரும். நாம் எந்தச் செயலைச் செய்கிறோமோ அந்தச் செயலே சுவரில் எறியப்பட்ட பந்துபோல் திரும்பவரும்.

வினை விதைத்தவன் வினை அறுப்பான்.

தினை விதைத்தவன் தினை அறுப்பான்.

அவனவன் செய்த வினை அவனவனுக்கே.

ஆமணக்கு விதைத்தால் ஆச்சா முளைக்குமா?

கெடுவது செய்தால் படுவது கருமம்.

கெடுவாய், கேடு நினையாதே.

கெடுவான் கேடு நினைப்பான்.

தீவினை செய்யில் பேய்வினை செய்யும்.

சிறுக விதைத்தவன் சிறுக அறுப்பான்

என்பன மேற்கூறியக் கருத்தை வலியுறுத்தும் பழமொழிகள். இது தொடர்பாக வங்க மொழியில் இரண்டு பழமொழிகள் காணப்படுகின்றன.

இட்டி பொட்லெ பாட் கெல்ட்டிஓ பொடெ.

இட்டி – செங்கல்; பொட்லெ – விழுந்தால்; பாட்கெல்ட்டிஓ – செங்கற் கட்டிதான்; பொடெ – விழும்.

கண்ணாடி மாளிகையில் இருந்து கொண்டு கல்லை விட்டு எறியாதே. எறிந்தால் எறியப்பட்ட கல்லைப்போலவே மற்றவர் எறிவர். இதனால் கண்ணாடி மாளிகை நொறுங்கும். நமக்கே நட்டம் ஏற்படும். நாம் எது செய்கிறோமோ அதுவே நமக்கு மறுபடியும் திரும்ப வரும் என்பது பொருள்.

இட் மார்லெ பாட்கெல்ட்டி கெத்தெ ஹொய்.

இட் - செங்கல்; மார்லெ - எறிந்தால்; பாட்கெல்ட்டி - செங்கல் துண்டுதான், கெத்தெ ஹொய் - திரும்பப் பெற வேண்டும்.

18. ஒன்றும் இல்லாததற்கு ஏதோ ஒன்று இருப்பது மேல்

நாளையை நம்பி இன்றைய இன்பத்தைத் துறப்பது அவ்வளவு புத்திசாலித்தனமான காரியம் இல்லை என்று ஒரு பழமொழி கூறுகிறது.

அன்றைக்குக் கிடைக்கிற ஆயிரம் பொன்னைவிட, இன்றைக்குக் கிடைக்கிற அரைக்காசு நல்லது என்பது பழமொழி.

நாளைக்குத் தின்கிற பலாப்பழத்திலும்
இன்றைக்குத் தின்கிற களாப்பழம் நல்லது.

நாளைக்கு வருகிற பலாக்காயிலும்
இன்றைக்கு வருகிற களாக்காய் மேல்.

ஒருத்தன் கையிலிருக்கிற பலாக்காயைவிடத்
தன் கையில் இருக்கிற களாக்காயே மேல்.

கையிற் பறவையை விட்டுவிட்டுக்
காட்டுப் பறவைக்குக் கண்ணி வைக்கலாமா?

கையிலிருக்கும் கனியை எறிந்து
மரத்திலிருக்கும் கனியைத் தாவுவது போல.

கைப்பழத்தைக் கொடுத்துத்
துறட்டிப் பழத்துக்கு அண்ணாந்து நிற்பானேன்?

தாய் கையிலிருக்கிற தனத்தைப் பார்க்கிலும்
தன் கையிலிருக்கிற தவிடே மேல்.

ஆனை மேலிருக்கிற அரசன் சோற்றைவிடப்
பிச்சை எடுக்கிற பார்ப்பான் சோறுமேல்.

நாளைக்குக் கிடைக்கும் ஒன்றைவிட இன்றைக்குக் கிடைக்கும் ஒன்றுதான் மிகப்பெரிது என்னும் பொருளில் இப்பழமொழிகள் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன.

உபஸ்தித் தியாக் கொராநய்

என்பது வங்கப் பழமொழி.

உபஸ்தித் - எது வந்தாலும்; தியாக் - தியாகம்; கொராநய் - செய்யாதே.

இன்று கைக்கு எது கிடைக்கிறதோ அதனை உடனே பற்றிக் கொள். ஒரு வேலை கிடைத்தது என்றால் அது நமக்கு உகந்ததல்ல என்று எண்ணாமல் உடனே ஏற்றுக்கொள். நாளைக்கு என்னாகும் என்பது யாருக்கும் தெரியாது. இன்றைக்குக் கிடைக்கும் வேலையைவிட நாளைக்கு நல்ல வேலை - இன்னும் பெரிய வேலை கிடைத்தாலும் கிடைக்கலாம். கிடைக்காமல் போனாலும் போகலாம். எனவே வந்த வேலையை-கிடைத்ததை உடனே ஏற்றுக்கொள். வந்ததை - கிடைத்ததைத் தியாகம் செய்துவிடாதே. அதாவது எது வந்தாலும் விட்டுவிடாதே உடனே ஏற்றுக்கொள் என்பது பொருள்.

19. இருதலைக் கொள்ளி எறும்புபோல

இரண்டு பக்கமும் உயிர் பிழைத்துத் தப்பித்துச் செல்ல முடியாமல் பெரும் இக்கட்டில் மாட்டிக்கொண்டு விழி பிதுங்குகின்ற நிலைக்கு தவிப்புக்கு **இருதலைக் கொள்ளி எறும்புபோல** ஆனேன் என்பர்.

கிணற்றுக்குத் தப்பித் தீயிலே பாய்ந்தான்.

கிணறு தப்பித் துரவில் விழலாமா?

ஆயத்துக்குப் பயந்து, ஆற்றிலே நீந்தினதுபோல

போன்ற பழமொழிகள் மோசமான நிலையிலிருந்து இன்னும் படுமோசமான நிலைக்குத் தள்ளப்படுதலைத் தெரிவிக்கின்றன.

உபய் சங்கட்

என்பது வங்கப் பழமொழி.

உபய் - இரண்டு பக்கமும்; சங்கட் - மிகப் பெரிய அபாயம், பிரச்சினை.

இரண்டு பக்கமும் உயிர் தப்பிச் செல்ல முடியாத மிகப்பெரிய அபாயத்தில் மாட்டிக் கொண்டேன் என்பது பொருள்.

ஏகுலெ ராம், பேச்சுலெ ராபண்.

ஏகுலெ - முன்னால் (போனால்); ராம் - ராமன்; பேச்சுலெ - பின்னால் (போனால்); ராபண் - ராவணன்.

முன்னாலே போனால் இராமன் பின்னோக்கிச் சென்றால் இராவணன். இரண்டு பக்கமுமே மிகப் பெரிய பலசாலிகள் நிற்கின்றனர். இவர்களிடமிருந்து எப்படி உயிர் பிழைத்துச் செல்ல முடியும்? எந்தப் பக்கத்திலும் உயிர் பிழைத்துத் தப்பிச் செல்ல முடியாது என்னும் பொருளில் இப்பழமொழி வழங்கப்படுகிறது.

20. குறைந்த முயற்சி நிறைந்த பலன்

மிகச் சிறிய முயற்சியில் பெரும் பயன் அடைய எண்ணுவது புத்திசாலித்தனமானது. **ஒரே கல்லில் இரண்டு மாங்காய்** என்ற பழமொழி குறைந்த முயற்சியில் நிறைந்த பயனைப் பெற நினைப்பதனை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இதனை ஆங்கிலத்தில் Minimum effort, Maximum Profit என்று கூறலாம். இக்கருத்தை இன்னும் சில பழமொழிகள் கூறுகின்றன.

கம்புக்குக் களை வெட்டினாற் போலும் இருக்க வேண்டும்;
தம்பிக்குப் பெண் கொண்டாற் போலும் இருக்க வேண்டும்.

காராம் பசுவுக்குப் புல்லுமாம், நந்தவனத்துக்குக் களையுமாம்.

ஆயிரம் காக்கைக்கு ஒரு கல்.

ஆட்டை மேய்ச்சலுமாச்சு,
அண்ணனுக்குப் பெண் பார்த்தலுமாச்சு.

காசுக்கு ஒரு குதிரையும் வேண்டும் அது
காற்றைப்போல் பறக்கவும் வேண்டும்.

வங்காளப் பழமொழியிலும் இக்கருத்து எதிரொலிக்கிறது.

ஏக் குலித்தே துஇ பாக்.

ஏக் - ஒரே ஒரு; குலித்தே - குண்டில்; துஇ - இரண்டு; பாக் - புலிகள்.

ஒரே ஒரு முறை சுடுவதில் இரண்டு புலிகளைக் கொன்று வீழ்த்துவது அல்லது ஒரே ஒரு தந்திரத்தால் இரண்டு பிரச்சினைகளைச் சமாளிப்பது எனும் பொருளில் இப்பழமொழி வழங்குகிறது.

ஏக் டிலெ துஇ பாக்கி.

ஏக் - ஒரே ஒரு; டிலெ - கல்லில்; துஇ - இரண்டு; பாக்கி - பறவைகள்.

பறவைகள் கூட்டமாக இருக்கும்போது ஒருவன் கல்லை விட்டு எறிந்தால் அக்கல் குறிதவறாது அல்லது குருட்டாம் போக்கில் அப்பறவைகளின்மேல் பட்டு ஒன்றிரண்டு பறவைகள் கீழே விழ வாய்ப்பாகும்.

அதாவது ஒரு சிறு முயற்சியில் பெரும்பயன் அடைதலுக்கு இப்பழமொழி கூறப்படுகிறது.

ஏக் லாட்டித்தெ ஸாத் ஸாப்.

ஏக் - ஒரே ஒரு; லாட்டித்தெ - கம்பால்; ஸாத் - ஏழு; ஸாப் - பாம்புகள் (கொல்லுதல்).

ஒரே ஒரு கம்பால் ஏழு பாம்புகளை அடித்துக் கொல்லுதல் என்னும் பொருளில் இப்பழமொழி காணப்படுகிறது.

21. பொருளோ சிறிது பயனோ பெரிது

மிகச் சிறிய அளவில் ஒரு பொருளைக் கொடுத்து மிகப் பெரிய அளவில் பயன் பெறுகின்ற செயலுக்கு,

ஆட்டைக் காட்டி வேங்கையைப் பிடிப்பார்.

சின்ன மீனைப் போட்டுப் பெரிய மீனைப் பிடிப்பது

கெண்டையைப் போட்டு விராலை இழுக்கிறது

போன்ற பழமொழிகளைத் தமிழில் கூறுவர்.

ஏக் பாலி தாநெ மஹாபாரத்

ஏக் பாலி - மிகச் சிறிய அளவான; தாநெ - தானியம் (கொடுத்து); மஹாபாரத் - (மிகப் பெரிய கதையான) மஹாபாரதம் (கேட்டல்).

பழங்காலத்தில் மிகச் சிறிய அளவில் அரிசியைக் கொடுத்து மிகப் பெரிய கதையான மஹாபாரதத்தை ஆலயங்களில் காலட்க்ஷேபம் மூலம் கேட்டனர். மிகச் சிறிய அளவில் பொருள் கொடுத்து மிகப் பெரிய அளவில் பயன்பெற்ற செய்தியை இப்பழமொழி கூறுகிறது.

22. கவனமின்மை

ஒருவர் ஒன்றைச் சொல்கின்றபோது அதைக் கேட்பவர் கவனமுடன் கேட்காமல் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாது பதில் சொல்லுவார் அல்லது செய்கை மூலம் செய்து காட்டுவார், இப்படிப் பட்டவர்களைப் பேச்சு வழக்கில் உலக்கைக் கொழுந்து என்றும், மழுங்கப்புத்தி என்றும் கூறுவர். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக ஒருசில பழமொழிகள் தமிழில் காணப்படுகின்றன.

விடிய விடியக் கதை கேட்டு
இராமனுக்குச் சீதை என்ன வேண்டுமென்று கேட்டதுபோல.

இரா முழுவதும் இராமாயணம் கேட்டு,
சீதைக்கு ராமன் சித்தப்பன் என்றாற் போல.

கீழே பாம்பு என்றால் மேலே பார்க்கிறது போல.

பஞ்சபாண்டவர்கள் தெரியாதா?
கட்டில் காலுபோல மூன்று பேர் என்று வாயால் சொல்லி,

இரண்டு விரலைக் காட்டி, நிலத்தில் ஒரு கோடு எழுதி அதையும் அழித்தானாம்.

இதற்கு ஒப்பான வங்காளப் பழமொழி வருமாறு ;

ஏத்தொ கால்தொரெ பொடாலாம் க;
ஸேஷே போல்லி தொந்த ஸ.

ஏத்தொ- இவ்வளவு; கால் தொரெ - காலமாக; க - க என்னும் எழுத்தை; பொடாலாம் - சொல்லிக் கொடுத்து வந்தேன்; ஸேஷே - (இவ்வளவு காலமும் சொல்லிக் கொடுத்து வந்ததைக் கேட்டுக் கொண்டு வந்து) இறுதியில்; தொந்த - பல் அண்ண ஒலியாகிய; ஸ - ஸ (என்ற எழுத்து என்று); பொல்லி - சொல்கிறாய்.

இவ்வளவு காலமாகக் **க** என்னும் மிடற்றொலி வல்லின எழுத்தைப்பற்றிச் சொல்லிக் கொடுத்து வந்தேன்; படிப்பித்தேன். சொல்லிக்கொடுத்து வந்ததை இவ்வளவு காலமாகக் கேட்டுவிட்டு, இப்பொழுது பல் அண்ண ஒலியாகிய **ஸ** என்னும் எழுத்து என்று சொல்கிறாய் என்பது பொருள்.

23. தலையணை மந்திரம்

தலையணை மந்திரம்

என்பது ஒரு தமிழ்ப் பழமொழி. அதாவது மனைவியின் சொற்கேட்டுக் கணவன் நடக்கும்போது பிறர் இப்பழமொழியைக் கூறுவர். தூபம் போட்டுவிட்டாள் என்று வழக்கில் சொல்வதும் உண்டு. இதனை வங்காளப் பழமொழி,

ஓஷூத் தொரேச்சே

என்று குறிப்பிடுகிறது.

ஓஷூத் - மருந்து; தொரேச்சே - பிடித்துவிட்டது; வேலை செய்கிறது.

உடல் நலம் இல்லாதபோது மருத்துவரை நாடுகிறோம். மருத்துவர் மருந்து கொடுக்கிறார். மருத்துவர் கொடுக்கும் மருந்து உடலுக்குள் சென்று வேலை செய்வதால் உடல் நலம் பெறுகிறோம். மருத்துவர் கொடுத்த மருந்து உடலில் சென்று வேலை செய்கிறதைப்போல, வஞ்சக எண்ண முடையவர்களின் சொற்கேட்டு அதன்படி நடக்கும்போது மருந்து வேலை செய்கிறது என்று வழக்கில் கூறுவர். கெட்ட எண்ணமுடையவர்களின் சொற்கேட்டு நடத்தலை இப்பழமொழி கூறுகிறது.

தமிழிலும் வங்காளத்திலும் ஒரே கருத்துள்ள பழமொழிகள் மிகவும் அருகிக் காணப்படுன்றன. ஆயின் ஒத்த கருத்துள்ள பழமொழிகள்

கணக்கிலடங்காது காணப்படுகின்றன. இச்சிறு கட்டுரையில் தமிழிலும் வங்காளத்திலும் காணப்படுகின்ற பழமொழிகள் அனைத்தையும் ஆராய்ந்து விடவில்லை. கட்டுரை விரிவஞ்சி **ஒரு பானைச் சோற்றுக்கு ஒரு சோறு பதம்** என்னும் பழமொழிக்கேற்ப ஒருசிலவற்றை மட்டுமே இங்குக் கண்டோம்.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. பபதோஷ் தத்தா, துஷார் சட்டோ பாத்யாய் (பதிப்பாளர்கள்), **பங்க்ளா பிரபாத்,** மூன்றாம் பதிப்பு, ராஜுப் நியோகி, ஏ, முகர்ஜி அண்டு கம்பனி பிரைவேட் லிமிடெட், கொல்கத்தா, 1392,

2. முனைவர் சொ. முத்தையா, **வங்காளப் பழமொழிகள்,** பஞ்சாமிர்தம் பதிப்பகம், மதுரை, 1995.

தமிழிசையில் 'நல்லிசை நிறுத்தல்' (சுருதி சேர்த்தல்)

செ. அ. வீரபாண்டியன்

முன்னுரை

இசைக்கருவிகளில் இசை எழுப்புவதற்கு முன், அவற்றில் எழும் இசைச் சுர ஒலிகள் சரிசெய்யப்பட வேண்டும். இதனைச் **சுருதி சேர்த்தல்** என்பர். இதன் முதல் கட்டமாக, ச, ரி, க, ம, ப, த, நி எனப்படும் ஏழிசையில் முதல் சுர ஒலியான ச-வின் அதிர்வு எண் (Frequency) நிர்ணயிக்கப்பட்டு, அதனடிப்படையில் மற்ற சுர ஒலிகளின் அதிர்வு எண்கள் நிர்ணயிக்கப் படல் வேண்டும். இவ்வாறு நிர்ணயிக்கப்பட்ட இசைச் சுர ஒலிகளை அளவுகோலாகக் கொண்டு, தேவைப்படும் இசைக்கருவியில் இசைச்சுர ஒலிகளை எழுப்பிச் சரிசெய்தல் சுருதி சேர்த்தலாகும்.

இந்திய இசைகளில் சுர நிர்ணயக் கருவி

இந்திய இசை வகைகளில் இசைச்சுர ஒலி அதிர்வு எண் நிர்ணயம் செய்யப்படவில்லை என்பதையும், மேற்கத்திய நாடுகளிலிருந்து வந்துள்ள சுர நிர்ணயக்குழல் (Pitch Pipe) தான் இந்திய இசைக்கு அடிப்படை சுர ஒலி நிர்ணயத்தை ஏற்படுத்தியது என்பதையும் ஆர்.ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் 'சங்கீத ரத்னாகரம் - ஓர் ஆய்வு'[1] என்ற நூலில் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். இந்திய செவ்விசையாளர்களில் பெரும்பாலோர் அடிப்படை இசை நூலாக 'சங்கீத ரத்னாகரம்' என்ற வடமொழி நூலையே குறிப்பிடுவர்.

தமிழிசை பற்றிய அரிய தகவல்களை வெளிப்படுத்திய தனிப்பெரும் ஆய்வு நூலாக திரு. அபிரகாம் பண்டிதரின் 'கருணாமிர்த சாகரம்' விளங்குகின்றது. தமிழிசையில் இசைச் சுர ஒலி அதிர்வு எண் நிர்ணயம் பற்றி அவர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

> **சட்சம் - பஞ்சமத்தையாவது மற்றும் சுரங்களையாவது திட்டமாகக் காட்டக்கூடிய Tuning Fork முதலிய கருவிகள் இருந்ததில்லை. இந்தியாவில் யாழ் முதலிய வாத்தியத்தில் புதிதாக மெட்டு வைப்பதற்கும், சுருதி சேர்ப்பதற்கும் பரம்பரையாய் தாங்கள் கேட்டுவந்த சுருதி ஞானத்தைக் கொண்டே நாளது வரையும் சுருதி சேர்க்கிறார்களென்று நாமறிய வேண்டும். யாழிலுள்ள மெட்டு வைப்பதற்குச் சுரங்களின் திட்டமான ஓசையைக் காட்டும் எந்தக் கருவியும் அவர்களுக்குக் கிடையாது[2]**

விபுலானந்த அடிகள் தமது 'யாழ்நூல்' எனும் அரிய இசை ஆய்வு நூலில் இசைத் தொடர்பான இயற்பியல் விதிகளைப் பயன்படுத்தி, குழலிசையில் எழும் இசைச் சுர ஒலி அதிர்வு எண்களைக் கணக்கிடும் முறையைச் சிற்சில குறைபாடுகளுடன் சரியான திசையில் துவக்கினார். ஆனால் இவர் இயற்பியல் விதிகளில் சற்று மயங்கி, குழலை விடுத்து, திசை திரும்பி, **கட்டளையாழ்** என்று இவரால் பெயரிடப்பட்ட **சுரமானி** (Sonometer) கருவியையும், இயற்பியலில் ஒலியியல் சோதனைகளுக்கு உருவாக்கப்பட்ட **இசைக்கோல்கள்** (Tuning Forks) என்பவற்றையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு தமது கணக்கீடுகளைத் தொடர்ந்தார்.

தமிழிசையில் சுர நிர்ணயக் கருவி

விபுலானந்த அடிகளின் கணக்கீடுகளில் இருந்த குறைகள் சுட்டிக்காட்டப்பட்டு, **பஞ்ச மரபு** வெண்பாக்கள் உணர்த்தும் குழலின் முதல் இசைச் சுர ஒலி **ச** எனப்படும் குரலின் இசை ஒலி அதிர்பு எண் மதிப்பு 265, 5 எனப் பெறப்பட்டுள்ளது (விபுலானந்த அடிகளின் சுரத்தான கணக்கீடுகள் பற்றிய விமரிசனம், செ.அ. வீரபாண்டியன், 'தமிழியல்' (அச்சில்)).

மேற்கத்திய இசை உலகில் **ச** எனப்படும் C-இன் மதிப்பு 226.2-இக்கும், 340.38-இக்கும் இடையே பல குழப்பமான மதிப்புகள் என நிலவி வந்தன. பின் 1939-இல் இலண்டனில் கூடிய சர்வதேச இசை மாநாடு ச-வின் மதிப்பு 264 என ஏற்றுக் கொண்டது.[3]

ச வின் மதிப்பு 265.5 என்ற கணக்கீட்டில், **பஞ்ச மரபு** குறிப்பிடும் குழலின் முத்திரை வாய், மற்றும் திறந்த வாய் ஆகியவற்றிற்கான முனைத்திருத்தங்கள் செய்யப்படவில்லை. அதற்கான திருத்தச் சமன்பாடுகளைச் சோதனைகள் மூலமே கண்டாக வேண்டும். இத் திருத்தங்கள் மேற்கொண்டால் இம்மதிப்பு 264 ஆக அமைய வாய்ப்புண்டு. 265.5 என்ற மதிப்பை வைத்துக் கொண்டாலும் கூட, அது மேற்கத்திய இசை உலகில் 226.2-க்கும் 340. 38-க்கும் இடையே பல குழப்பங்கள் நிலவி, பிறகு நிர்ணயமாக 264-க்கு இது மிகவும் நெருக்கமாக அமைந்துள்ளது என்பது வியப்பூட்டும் தகவலாகும். உலக இசை வகைகளிலேயே தமிழ் இசையில் மட்டும் தான் குரல் எனப்படும் **ச**வின் மதிப்பு இன்று சர்வதேச அளவில் ஏற்றுக்கொண்ட மதிப்புக்கு மிக நெருங்கி இருந்து வந்துள்ளது.

குழலிசைக் குரல்

அடுத்து, குழலிசையில் முதல் இசைச்சுர ஒலியாகிய குரலைச் **ச** வை அடிப்படையாகக் கொண்டே மற்ற இசைக்கருவிகளில் சுருதி சேர்க்கப்பட்டன என்பதற்கான இலக்கியச் சான்றுகள் கீழே வருகின்றன :

நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்குங் குழல் போல் (கலித். 33: 22-23)

நரம்பிசைக் கருவியின் இனிமையான **ச** எனப்படும் குரல் குழலால் நிறுக்கப்பட்டது.

எழுப்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப (பரி. 7: 77-80)

இவ்வாறு இசை அளவுகோலாகக் குழல் பயன்படுத்தப்பட்டது.

மேலை நாடுகளில் இசை அளவுகோலாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட குழல் **சுரக்குழல்** (Pitch Pipe) என்று அழைக்கப்படுகின்றது. தமிழிசையில் இது **ஒத்தக்குழல்** என்று அழைக்கப்பட்டது.

ஒத்தக் குழலில் ஒலி எழ, ஒத்து அளந்து (பரி. 12: 40-45)

சுரத்தினை உணர்த்துவதால் இது **பகர்குழல்** என்று அழைக்கப் பட்டது (பரி. 15: 40-45). மற்ற இசைக்கருவிகளின் சுரங்களை வழிநடத்துவதால் **ஒழுகிய கொன்றைத் தீம் குழல்** என்று அழைக்கப்பட்டது (கலி. 106: 1-3). **எடுத்த குழற் கருவியில் ஏழிசையின் சுருதிபெற** வாசிப்பதை ஆனாயநாயனார் புராணம் தெளிவுபடுத்தியது[4]. குழலின் துளைகள் **நரம்புறு தான துளைகள்** என்று அழைக்கப்பட்டன[5]. மற்ற இசைக்கருவிகளில் சுருதி சேர்க்க குழலின் குரல் பயன்பட்டதால், இது **குழற் குரல்** என்ற பெருமை பெற்றது (அகம். 265: 9).

குழல் வழி நின்றதி யாழே[6] என்றபடி, எவ்வாறு குழலின் குரலை அடிப்படையாகக் கொண்டு யாழ் சுருதி சேர்க்கப்பட்டது என்பதைக் கீழ்வரும் ஆதாரங்கள் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

குழலிசைக் குரலை இசைத்துக்கொண்டே, யாழின் குரல் நரம்பினை மீட்டி ஒலி எழுப்பியவாறே ஒத்திசைக்குமாறு (Resonance) இழுவிசை (Tension) சரி செய்யப்பட்டது. இவ்வாறு சரிசெய்யப்பட்டதை, **குரல் ஓர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பின்** என மலைபடுகடாம் தெளிவுபடுத்துகிறது. அதாவது குரலைக் கூர்ந்து கேட்டு (ஓர்த்து) யாழின் (23) நரம்பானது வடித்து முறுக்கப்பட்டது. இவ்வாறு சுருதி சேர்ப்பதற்காக யாழ் நரம்பின் இழுவிசையைக் கையைப் பயன்படுத்திச் சரி செய்தலைப் பின்வரும் ஆதாரம் தெளிவுபடுத்துகிறது.

கட்டு யாழின் புரிநெகிழ்ப்பார் போன்றன கை (பரி. 18: 35-40)

இவ்வாறு இழுத்து முறுக்கப்பட்ட நரம்பு, **சுகிர்புரி நரம்பு** (புறம். 109: 16) என்று அழைக்கப்பட்டது. இவ்வாறு இழுத்துக்கட்டப்பட்ட நிலை தொடர்பான உறுப்பு **கட்டுகை** எனப்படும் தொடை ஆனது. **தீம் தொடை நரம்பி** (பதி. 65: 14-15) இதனை விளக்குகிறது. இவ்வாறு சுருதி சேர்க்கப்பட்ட

நரம்பு **புரிஉரு நரம்பு** (பரி. 18: 50-55) ஆனது. குழலின் குரலுக்கு ஏற்றவாறு யாழின் நரம்பின் இழுவிசையைச் சரிசெய்ய அதன் **புரி** எனும் முறுக்கு முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. எனவே **நரம்பிடத்து இசை வளர்வதற்குக் காரணமாகிய குழல்** என்று நச்சினார்க்கினியர் தமது உரையில் குறிப்பிடுகிறார்.

புரிவளர் குழலோடு (சீவக. 124)

இவ்வாறு குரல் ஓர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பானது இனிமையான குரலை ஒலிப்பதால், அது,

புரி அடங்கு நரம்பின் இன்குரல் சீறியாழ் (சிறு. 34-36)

என்று அழைக்கப்பட்டது. குழலின் குரலைக் கொண்டு யாழின் குரல் நரம்பு பொருந்துமாறு ஒத்திசைவு (Resonance) செய்வதை. ஆண் யானை பெண் யானையைப் புணர்தலுக்கு ஒப்பிட்டுப் பின்வரும் ஆதாரம் விளக்குகின்றது.

நீர் நசைக்கு ஊக்கிய உயவல் யானை
இயம் புணர் தூம்பின் உயிர்க்கும் அத்தம் (ஐங். 377:1)

இங்கு இயம் என்பது யாழையும், தூம்பு என்பது பெருவங்கியம் எனப்படும் குழலையும் குறிக்கும். இவ்வாறு சுருதி சேர்க்கப்பட்ட நரம்பு **புணர்புரி நரம்பு**[7] என்று அழைக்கப்பட்டது.

இழுத்துக் கட்டப்பட்ட நரம்பின் இழுவிசையை (Tension) நுணுக்கமாகச் சரி செய்யவேண்டுமெனில், அதனை நுணுக்கமான முறையில் வெப்பப்படுத்தல் மூலம் முடியும் என்பது இயற்பியல் உண்மையாகும். எனவே, **புணர் மார்தண்மையில் திரிந்த** குரல் நரம்பின் **கட்டுகையைச்** சரிசெய்து, **நிறுப்ப**, அந்நரம்பினை நுட்பமான வெப்பநிலை மாற்றத்திற்கு (Minute Temperature Changes) உட்படுத்த வேண்டும். ஆடும் மகளிர் தமது முலைகளின் மேல் நரம்பினைத் தழுவி வெப்பப்படுத்தி, சுருதி சேர்த்தனர் என்பதைக் கீழ்வரும் ஆதாரம் தெளிவுபடுத்துகிறது.

ஆடல் மகளிர் பாடல் கொளப் புணர்மார்
தண்மையிற் றிரிந்த இன்குரல் தீந்தொடை
கொம்மை வருமுலை வெம்மையிற் றடைஇக்
கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணு முறை நிறுப்ப (நெடு. 67-70)

குழலின் குரலுக்கு யாழின் குரல் நரம்பு சரிசெய்யப்பட்ட பின் அது, **ஏற்றிய குரல்** ஆகிறது. நல்லிசை நிறுக்கப்பட்ட நரம்புகள் **ஏற்றிய நரம்புகள்**[8] என்று அழைக்கப்பட்டதைப் பஞ்ச மரபு உரைச்செய்யுள் உணர்த்துகிறது.

ஏற்றிய நரம்புக ளெல்லா மிசைவாக
குற்றமின் றியற்றுதல் குறும்போக்கென்ப[9]

யாழின் மற்ற நரம்புகளில் சுருதி சேர்த்தல்

குரலைத் தொடர்ந்து யாழின் மற்ற நரம்புகள் எவ்வாறு சுருதி சேர்க்கப்பட்டன என்பதையும், மற்ற இசைக்கருவிகள் எவ்வாறு சுருதி சேர்க்கப்பட்டன என்பதையும் புரிந்துகொள்ள, உடன்படு - உடன்படா (Consonance, dissonance) இசை ஒலிகள் பற்றிய அறிவியல் சோதனைகள் பற்றி தெரிந்துகொள்வது அவசியமாகிறது. இம்முடிவுகளின் அடிப்படையில் உருவான வரைபடம் படத்தில் உள்ளது.[10]

அதில் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட இசைச் சுர ஒலியின் அதிர்வு எண்ணைப் போல் இரண்டு மடங்கு அதிர்வு எண் உள்ள இசைச் சுர ஒலி செவிக்கு இனிமை பயக்கும் வகையில் முழுமையாக உடன்பட்டு உள்ளது. அதற்கு அடுத்தாற்போல் 3/2 மடங்கு அதிர்வு எண் உள்ள இசைச்சுர ஒலி உடன்பட்டு உள்ளது.

சமன்தான (Middle Octave) குரல் **ச**வின் அதிர்வு எண்ணைப் போல் இருமடங்கு அதிர்வு எண் கொண்டது வலிவுதான (Higher Octave) குரல் **ச்** ஆகும். **ச** வினுடையதைப்போல் 3/2 மடங்கு அதிர்வு எண் உடையது சமன்தான இளி-**ப** ஆகும்.

செவியின் மூலம் உணரக்கூடிய ஒத்திசைவு (Resonance) எனும் இயற்பியல் நிகழ்வு மூலம் குழலின் குரலுக்கு ஏற்றவாறு யாழின் குரல் நரம்பு எவ்வாறு சரிசெய்யப்பட்டது என்பது முன்னர் விளக்கப்பட்டது. பின் யாழின் குரல் நரம்பில் இசை எழுப்பப்பட்டு, இளி நரம்பின் இழுவிசைச் (Tension) சரிசெய்யப்பட்டு உடன்படும் இசைச் சுர ஒலியான இளி-**ப** சரி செய்யப்படுகிறது. இவ்வாறு சரி செய்தலுக்கு இன்னொரு குறிப்பு வழியாக (Reference) குழலும் உள்ளது. குழலின் முதல் சுரத்தானமாகிய **ச** உள்ளது. குழலின் **தூய பெருந்தனித் துளையில்**[11] மேலும் **வலிமையுடன்** ஊத, முதல் சுரத்தான துளையினின்று வலிவு தான இளி-**ப்** பிறக்கும் என்பது **வாயுவில் அதிர்வுகள்** எனும் இயற்பியல் நிகழ்வு உணர்த்தும் உண்மையாகும்.[12] அதாவது **ச** வின் அதிர்வு எண்ணைப் போல் மூன்று மடங்கு அதிர்வு எண் உள்ள இசை ஒலி பிறக்கும். சமன்தான **ச** வின் மதிப்பில் இரண்டு மடங்கு அதிர்வு எண் உடையது வலிவு தான குரல் **ச்** ஆகும். **ச** வின் மதிப்பில் மூன்று மடங்கு அதிர்வு எண் உள்ளது வலிவு தான இளி-**ப்** ஆகும். இதில் சரிபாதி அதாவது 3/2 அதிர்வு எண் உடையது சமன் தான இளி-**ப** ஆகும். எனவே குழலைச் சற்று வலிமையாக ஊதி, அதன் வலிவு தான இளிக்குச் சரிபாதியாக முழுமையாக உடன்படும் இசை ஒலியாக இருக்குமாறு, யாழின் சமன் தான இளி நரம்பு சரிசெய்யப்படுகிறது. இந்த இரண்டு முறைகளும் -யாழின் **ச** வைப் பொறுத்தும், குழலின் ப்-ஐப் பொறுத்தும் - ஒன்றுக்கொன்று துணையாக, யாழின் இளி நரம்பினைச் சுருதி சேர்க்க துணை புரிபவையே ஆகும். இந்தச் செயல்பாட்டைக் கீழ்வரும் ஆதாரம் தெளிவுபடுத்துகிறது.

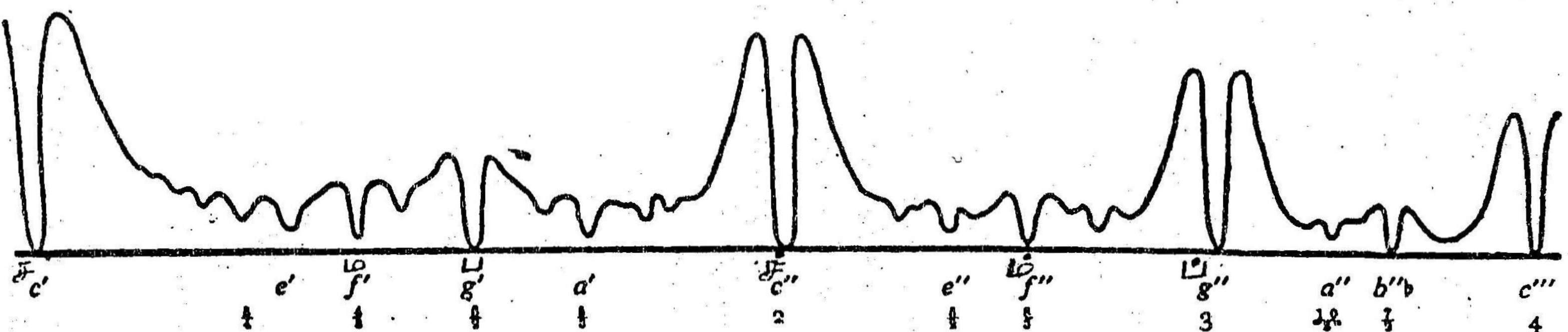


FIG. 10.1. - Roughness of intervals of violin. The lowest *c* on the violin is held steady on one instrument while the other, starting from unison, glides slowly up through two octaves. The distance of the curve from the axis indicates the roughness of the corresponding intervals.

அடிக்குறிப்பு : வயலினில் உள்ள 4 நரம்புகள் G3, D4, A4, E5 என்ற இசைச்சுர ஒலிகளுக்குச் சுருதிசேர்க்கப்பட்டுள்ளன. (ப. 120 Musical Engineering - Harry. F. Olson). G3 என்பது மெலிவு தான (Lower Octave) இளி 'ப' வைக் குறிக்கும் (ப. 28, அதே நூல்).

எனவே வயலினில் கிடைக்கக்கூடிய கீழான குரல் 'ச' (Lowest c) என்பது சமன் தான (Middle Octave) குரல் 'ச' ஆகும்.

கை வைத்து இமிர்பு குழல் காண்குவோரும்
யாழின் இளி குரல் சமம் கொள்வோரும் (பரி. 19: 40-45)

இங்கு **இமிர்பு** என்பது ஊதுதலைக் குறிக்கும். சிலப்பதிகாரம் கானல் வரிப் பாடல்கள் (10-15) குறிப்பிடும் எட்டு வகை இசைக்கரணங்களில் **ஏருடைப் பட்டடை** ஓர் இசைக்கரணமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதற்கான தகுந்த விளக்கத்தை உரையாசிரியர்கள் தரவில்லை. சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக் காதை வரிகள் **வண்ணப் பட்டடை யாழ் மேல் வைத்தாள் திசையோன் பாடிய விசை யினியற்கை**[13] என்று உள்ளன. இதற்குப் 'பட்டடை - நரம்புகளில் இளிக்கும் பெயர்; என்னை? எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமணையாதலின், வண்ணம்-நிறம். இதனை யாழ் மேல் வைத்தென்க. ஆங்கு-அசை, இளிக்கிராமத்தாலே, பண்களை யாழ்மேல் வைத்தெனக் கூட்டினும் அமையும்' என்று உரையாசிரியர்கள் விளக்கமளித்துள்ளனர். இது தொடர்பாக டாக்டர் ஆ.அ. வரகுண பாண்டியன் தமது 'பாணர் கைவழி எனப்படும் யாழ்நூல்' என்பதில் பின்வருமாறு தெளிவுபடுத்துகிறார்.

'குரல் முதல் தாரம் ஆன ஏழு கேள்விகட்குரிய நரம்புக் கோல்களெல்லாம் ஒன்றிற்கொன்று இளிக்கிரமமாய் (பஞ்சமக்கிரமமாய்) ஒலிக்குமானால் அவை பட்டடை எனப்படுமென்று அறிகின்றோம்'.[14]

மேலே சொன்ன விளக்கங்களில் ஒரு தானத்திற்குள் **ச-ப** உறவு குறுக்கப்பட்டுள்ளது. உடன்படும் இசைச்சுர ஒலிகள் பற்றிய ஆய்வுகள் பற்றி முன்னர் குறிப்பிட்டதை நினைவுகூர்ந்தால், **ச-ப** உறவு முறையில் இசைச் சுரஒலிகள் ஒன்றினின்று பிறிதொன்றில் சுருதி சரிசெய்தலே **ஏருடைப் பட்டடை** இசைக்கரணம் என்பது தெளிவாகிறது. உதாரணமாக, சமன் தான **ப**-வை, **ச** ஆகக் கொண்டால், அதிலிருந்து 5-ஆவது சுரமாகிய வலிவுதான **ரி** என்பது **ப** ஆகும்.

உடன்படு இசை - ஒப்பீடு

குழலை அடிப்படையாகக் கொண்டு யாழின் குரல்-இளி (ச-ப) நரம்புகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டன என்பதைக் கீழ்வரும் ஆதாரங்கள் தெளிவுபடுத்துகின்றன. இந்த ஆதாரங்களைப் படிக்குமுன்னர், உடன்படும் இசைச் சுர ஒலிகள் பற்றிய ஆய்வு சோதனை வரைபடத்தைப் பார்த்தல் பயனுள்ளதாக அமையும். அதில் சமன் தான வலிவு தான பகுதிகளை ஒப்பிடுதல் முக்கியமாகும்.

ஆராய்தல்

ஆராய்தலென்பது அமைவரக் கிளப்பிற்
குரன் முதலாக இணைவழி கேட்டும்

இணையிலா வழி பயனொடு கேட்டும்
தாரமும் உழையும் தம்மிற் கேட்டும்
குரலும் இளியும் தம்மிற் கேட்டும்
துத்தமும் விளரியும் தன்னுறக் கேட்டும்
விளரி கைக்கிளை விதியுளிக் கேட்டும்
தளரா தாகிய தன்மைத் தாகும்[15]

ஆராய்தல் என்றால் என்ன என்ற வினாவிற்குப் பஞ்சமரபு உரைச்செய்யுள் ஙு விடை தருகிறது.

சேரா நரம்பைச் செவிக்குற வேவைத்
தாராய்ந்த தெறித லாராய்தல்லே
(ப. 56, 'பஞ்சமரபில் இசை மரபு', இ. அங்கயற்கண்ணி)

நல்லிசை நிறுக்கப்படாத - சுருதி சேர்க்கப்படாத நரம்பே **சேரா நரம்பு** ஆகும்.

குரன் முதலாக இணைவழி கேட்டும்

என்பதற்குக் கீழ்வரும் படம் விளக்கம் தருகிறது.

கு து கை உ இ ளி தா கு் து் ்கை உ் இ் வி தா்

சமன் தானம் வலிவு தானம்

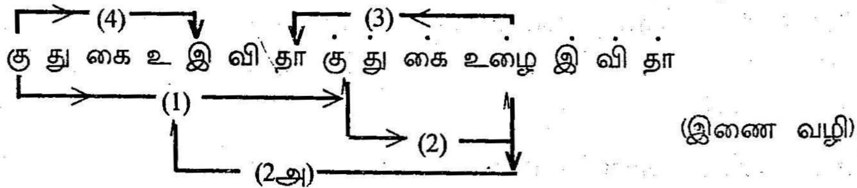
"இணை-இரண்டு நரம்பும்: என்னை? இணையெனப்படுவ கீழு மேலும் அணையத் தோன்றுமளவினென்ப"[16]. உடன்படும் இசைச் சுர ஒலிகள் பற்றிய வரைபடத்தின்படி, சமன் தானக் குரலும், வலிவு தானக் குரலும் முதல் நிலையில் முழுமையாக உடன்படும் இசைச் சுர ஒலிகளாகும். இந்த **இரண்டு நரம்பு**களும் மற்ற இசைச் சுர நரம்புகளை **கீழுமேலும்** அணைத்துள்ளன. எனவே, சமன் தான குரலை - (ச) ஒலி எழுப்பி **இணைவழி கேட்டு** வலிவு தான குரல் (ச்) சுருதி சேர்க்கப்படுகிறது. இளி நரம்பு ஏற்கெனவே நிர்ணயிக்கப்பட்டுவிட்டது. இவ்வாறு குரல் -இளி குரல் (ச-ப-ச்) நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன

இணையிலா வழி பயனொடு கேட்டல்

அடுத்து **இணையிலா வழி பயனொடு கேட்டும்** என்று வருகிறது. இதற்கு விளக்கம் பெற கிளை நரம்பு பற்றி உரையாசிரியர் தெரிவிக்கும் கீழ்வரும் கருத்துத் துணைசெய்கிறது.

"கிளை-ஐந்து நரம்பு. என்னை? கிளையெனப்படுவது கிளக்குங்காலைக் குரலே, யிளியே, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை யெனவைந் தாகுமென்ப."[17]

மேலே சொன்ன உரையினில் **தாரம் உழை** ஆகிய நரம்புகள் இடம்பெறவில்லை. உடன்படு இசைச் சுர ஒலிகளுக்கான வரை படத்தில் சமன் தான குரல் - உழை (ச-ம) நரம்புகளை விட, வலிவு தான குரல் - உழை (ச்-ம்) நரம்புகள் மிகவும் உடன்பட்டு இருப்பதை - அச்சுக் கோட்டைத் தொட்டு இருப்பதை- காணலாம். எனவே நிர்ணயிக்கப்பட்ட வலிவு தான குரலைப் (ச்) பொறுத்து, வலிவு தான உழை (ம்) நரம்பில் ஒலி எழுப்பி, இழுவிசையைச் (Tension) சரிசெய்து சுருதி சேர்க்கப்படுகிறது. இந்த வலிவு தான உழை (ம்) நரம்பில் இசையொலி எழுப்பி, வலிவு தான குரல் (ச்) நரம்புக்குச் சற்றுக் கீழாக ஒலிக்குமாறு சமன் தான தார (ரி) நரம்பில் ஒலி எழுப்பி, **இணையிலா வழி பயனொடு, ஏர் உடை பட்டடை** எனும் இசைக்கரணம் மூலம் சரிசெய்யப்படுகிறது. இதுவே **தாரமும் உழையும் தம்மிற் கேட்டும்** இணையிலா வழி பயனொடு கேட்டும் வரிசையில் முதலாவதாகச் சொல்லப்பட்டது. நிர்ணயிக்கப்பட்ட நரம்பைக் குறிப்பாகக் கொண்டு மற்றொரு நரம்பைச் சரிசெய்தலைத் **தம்மிற் கேட்டும்** என்று குறித்தனர். குழலின் குரலைக் கொண்டு யாழின் குரல் நிர்ணயிக்கப்பட்டு, பின் அதனைக் குறிப்பாகக் கொண்டு இளி நரம்பு சரிசெய்தலைக் **குரலும் இளியும் தம்மிற் கேட்டும்** என்று குறித்தனர். இந்த வரிசையில் ஓர் வியப்பூட்டும் அறிவியல் உண்மை உள்ளது. உடன்படு இசைச் சுர ஒலிகள் பற்றிய வரைபடத்தில் **ச-ச்-ப** என்ற வரிசையில் உடன்படும் பண்பு அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். அதாவது சமன் தான குரல் (ச) முதலாக வைத்து இணை வழி கேட்டு வலிவு தான குரல் (ச்) நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. பின் வலிவு தான உழை (ம்) நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. பின் **தாரமும் உழையும் தம்மிற் கேட்டுச்** சமன் தான தார நரம்பு நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. **ச்**-இன் சுர நிர்ணயப்பணி முடிந்தபின், **குரலும் இளியும் தம்மிற் கேட்டு**ச் சமன் தான இளி (ப) நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. இவ்வாறு நிர்ணயிக்கப்படுதலைக் கீழ்வரும் படம் விளக்குகிறது.



(இணை வழி)

படம் - விளக்கம்

சமன் குரல் ஒலி எழுப்பி இணைவழி கேட்டு வலிவு தான குரல் நிர்ணயம் ஆவதை (1) விளக்குகிறது.

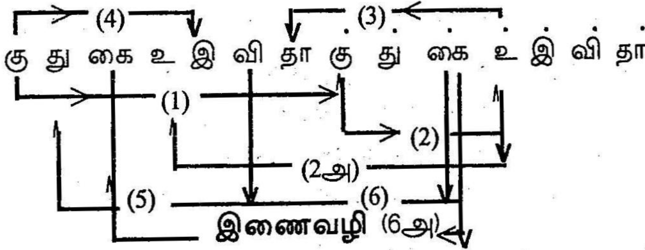
வலிவு தான குரல் **கு்** ஒலி எழுப்பி, முதல் உடன்படு இசைச் சுர ஒலி வலிவு தான உழை **உ்** நிர்ணயமாவதை **(2)** விளக்குகிறது. **இணைவழி**

கேட்டு இதில் சரிபாதி அதிர்வு எண் உடைய சமன் தான உழை **உ** நிர்ணயமாவதை (2அ) விளக்குகிறது.

வலிவு தான உழை **உ்** ஒலி எழுப்பி **ஏருடைப் பட்டடை** இசைக் கரணம் மூலம் சமன் தான தாரம் **தா** நிர்ணயமாவதை (3) விளக்குகிறது.

சமன் தான குரல் **கு** ஒலி எழுப்பி, **ஏருடைப் பட்டடை** இசைக்கரணம் மூலம் சமன் தான இளி 'இ' நிர்ணயிப்பதை (4) விளக்குகிறது.

அடுத்து, **துத்தமும் விளரியும் தன்னுறக் கேட்டும்** என்று உள்ளது. **உறல்** என்றால் **பொருந்துதல்** எனப்படும். **தன்னுறக் கேட்டும்** என்பது **தமக்குள் பொருந்துதலைக்** குறிக்கும். சமன் தான குரல் (ச) நரம்புக்கும் சற்றுக் கூடுதலாக அதிர்வு எண்ணில் சமன் தான துத்த நரம்பும், சமன் தான இளி (ப) நரம்புக்குச் சற்றுக் கூடுதலாக விளரி நரம்பும் ஒலிக்க வேண்டும். இதில் துத்த நரம்பினை(ரி)விட விளரி (க) நரம்பிற்குக் கூடுதலாக ஒரு குறிப்பு உண்டு. சமன் தான தார நரம்பு ஏற்கெனவே நிர்ணயிக்கப்பட்டதால், அதற்கும், இளி நரம்பிற்கும் இடையில் ஒலிக்குமாறு விளரி நரம்பு ஒலி எழுப்பப்படுகிறது. இது முதல் நிலை. குரல் நரம்பின் ஒலியைவிட சற்றுக் கூடுதலாகத் துத்த நரம்பு ஒலி எழுப்பப்படுகிறது. இது இரண்டாவது நிலை. பின் மூன்றாவது நிலையாகத் துத்தமும் விளரியும் ஒரே நேரத்தில் ஒலி எழுப்பப்பட்டு, **ச-ப** எனும் **ஏருடைப் பட்டடை** இசைக்கரணத்தின் மூலம் தமக்குள் பொருந்துமாறு **தன்னுறக் கேட்டும்** சுருதி சேர்க்கப்படுகின்றன.



அடுத்து **விளரி கைக்கிளை விதியுளிக் கேட்டும்** என்று உள்ளது. இதில் **விதி** என்பது **அமைக்கும் முறை**யாகும். **உளி** என்பது **ஓர் ஏழனுருபு** ஆகும். ஏழு சுரநிலைகளில் சுருதி சேர்க்கப்படாத ஒரே நரம்பாகக் கைக்கிளை (க) மட்டுமே உள்ளது. சமன்தானத்து விளரி நரம்பினை இசையொலி எழுப்பி, அதைக் குறிப்பாகக் கொண்டு, ஏற்கெனவே நிர்ணயிக்கப்பட்ட வலிவு தான உழை (ம்) நரம்பிற்குச் சற்று குறைவான அதிர்வு எண்ணில் ஒலிக்குமாறு வலிவு தான கைக்கிளை நரம்பு (க்) **ஏர் உடைப் பட்டடை** இசைக்கரணம் மூலம் சுருதி கூட்டப்படுகிறது. **இது** முதல் நிலை. பின் இரண்டாவது நிலையாக **இதில் சரிபாதி அதிர்வு** எண்ணுடையதாக **இணைவழி** கேட்கும் வகையில் **சமன் தான கைக்கிளை**

நரம்பு ஒலி எழுப்பப்பட்டுச் சுருதி சேர்க்கப்படுகிறது. இதற்கு மேலுள்ள உழை (ம) நரம்பும், கீழுள்ள துத்த நரம்பும் ஏற்கெனவே சுருதி சேர்க்கப்பட்டுவிட்டதால், இப்பணி எளிதாகிறது. இவ்வாறு **விளரி கைக்கிளை விதியுளி கேட்டுச்** சரிசெய்யப்படுகின்றன.

இவ்வாறு சமன்தான நரம்புகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டபின், தேவைப்படும் மெலிவுதான, வலிவுதான நரம்புகள் **இணைவழி** கேட்டுச் சரி செய்யப்படுகின்றன.

யாழ் வழித் தண்ணுமை

அடுத்து **யாழ் வழித் தண்ணுமை நின்றது**[18] எவ்வாறு என்று ஆராயப்படுகின்றது.

தண்ணுமை தோலியற் முழவுக் கருவியாகும்.

இடக்கண் இளியாய் வலக்கண் குரலாய்
நடப்பது தோலியற் கருவியாகும்.[19]

எனவே தண்ணுமையின் இடதுபக்கம் இளியும் (ப), வலதுபக்கம் குரலும் (ச) ஒலிக்க வேண்டும். அதற்கு வார்களை இழுத்துக்கட்டி, தட்டி ஓசையெழுப்பிச் சரி செய்ய வேண்டும். இதற்கு குறிப்பு (Reference) இசையொலிகளாக யாழின் குரல்-இளி நரம்புகள் எழுப்பும் இசையொலிகள் அமைகின்றன. முடிவில் நல்லிசை நிறுக்கத் துணைபுரியும் யாழின் நரம்பு **முழவு சேர் நரம்பு** என்று அழைக்கப்பட்டது (அகம். 265: 9). இவ்வாறு நல்லிசை நிறுத்தலைக் கீழ்வரும் சான்று தெளிவுபடுத்துகின்றது.

ஏற்றிய குரலிளி யென்றிரு நரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கு முணர்வின னாகிப்
பண்ணமை முழவின் கண்ணெறியறிந்து
தண்ணுமை முதல்வன் றன்னோடும் பொருந்தி[20]

தண்ணுமையின் வலக்கண் எழுப்பப்படும் குரல் **தாழ்குரல்** என்பதைக் கீழ்வரும் சான்று உணர்த்துகின்றது.

தாழ்குரற் றண்ணுமை[21]

அதாவது யாழில் எழுப்பப்பட்ட குரல் இசையொலியின் அதிர்வு எண்ணில் சரி பாதியாக **இணைவழி கேட்டுத்** தண்ணுமையின் **தாழ்குரல்** சரிசெய்யப் படுகின்றது. இந்தத் தாழ்குரலுக்கு உடன்படும் வகையிலும், யாழின் இளி நரம்பிசையொலியின் அதிர்வு எண்ணிற்குச் சரிபாதியாக ஒலிக்கும் வகையில் தண்ணுமையின் இடதுபக்க **தாழ்இளி** சரிசெய்யப் படுகின்றது. இவ்வாறு சரிசெய்தலுக்குத் தண்ணுமையின் விசைநார்கள் இழுத்துக் கட்டி இழுவிசையைச் (Tension) சரிசெய்தல் வேண்டும். இந்நிகழ்வைக் கீழ்வரும் இலக்கியச் சான்று தெளிவுபடுத்துகிறது.

கைவைத்து இமிர்பு குழல் காண்குவோரும்
யாழின் இளிகுரல் சமம் கொள்வோரும்
வேள்வியின் அழகுஇயல் விளம்புவோரும்
கூர நாண் குரல் கொம்மென ஒலிப்ப
ஊழ் உற முரசின் ஒலி செய்வோரும்
என்றூழ் உற வரும் இரு சுடர் நேமி
ஒன்றிய சுடர் நிலை உள்படுவோரும் (பரி. 19: 40-47)

கை வைத்துக் குழல் ஊதி (இமிர்பு) முதல் சுரத்தான நிலையில் **குரல்** (ச) ஒலிப்பதையும், மேலும் சற்று வலிமையாக ஊத வலிவுதான இளி (ப்) ஒலிப்பதையும், வாயுவில் அதிர்வுகள் பற்றிய இயற்பியல் விதிகள் விளக்குவது முன்னர்ச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. இதனடிப்படையில் யாழின் குரல் - இளி (ச-ப) நரம்புகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டதும் முன்னர்ச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. மேலே சொன்ன பாடலில் **கூர** என்பது யாழையும், **நாண்** என்பது நரம்பையும், **ஊழ்** என்பது முறைமையையும், **உற** என்பது அணைதலையும் குறிப்பன ஆகும். **இணையெனப்படுவது மேலும் கீழும்** (ச் மேலும், ச கீழும்) **அணையத் தோன்றும் அளவினென்ப** என்பதும் முன்னர்ச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. எனவே **கூர நாண்குரல் கொம்மென ஒலிப்பக்** கேட்டு, அதன் சரிபாதியாக **இணைவழி கேட்டு** ('ஊழ் உற') முரசின் வலப்பக்க **தாழ்குரல்** சரிசெய்யப்படுகின்றது. யாழின் இளிக்குச் சரிபாதியாக **இணைவழி கேட்டு** (ஊழ் உற') முரசின் இடது பக்க **தாழ் இளி** சரிசெய்யப்படுகின்றது. இத்தகைய முறைமையில் அணைதல் இருசுடர் சக்கரங்கள் (நேமி) ஒன்றிப்பதுபோல் நடைபெறுகின்றது.

இயற்கையில் எழும் ஒலிகளையும் இவ்வாறு பொருத்திப் பார்ப்பது தமிழிசை என்பதைக் கீழ்வரும் ஆதாரம் உணர்த்துகிறது.

விரல் செறி தூம்பின் விடுதுளைக்கு ஏற்ப
முரல் குரல் தும்பி அவிழ் மலர் ஊத
யாணர் வண்டினம் யாழ் இசை பிறக்க
பாணி முழவு இசை அருவி நீர் ததும்ப (பரி. 21: 30-35)

'விரலால் அடைக்கப்படும் பெருவங்கியம் என்னும் குழலின் விடு துளைக்கு ஏற்ப, குரல் (ச) ஒலிக்கும் தும்பி என்னும் வண்டினம் விரிந்த மலர்மீது ஊத, புதிய வண்டினம் யாழ் இசையை எழுப்ப, இசை அருவி நீர் முழவாக ஒலித்தது' என்பது இதன் பொருளாகும்.

இத்தகைய நிகழ்வு, அகநானூற்றுப் பாடலிலும் வருகிறது.

ஆடு அமைக் குயின்ற அவிர் துளை மருங்கின்
கோடை அவ்வளி குழலிசை ஆக
பாடு இன் அருவிப் பனிநீர் இன்இசை

தோடு அமை முழவின் துதை குரல் ஆக
கணக்கலை இருக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு
மலைப் பூஞ்சாரல் வண்டு யாழ் ஆக
இன்பல் இமிழ் இசைக் கேட்டு (அகம். 82: 1-7)

இங்குத் **தோடு** என்பது பனங்குருத்தையின் மேலுள்ள முகிலைக் குறிக்கும். முகிலினின்று எழும் இடியொலியை முழவுக்கருவியின் **குரல்** ஆகக் கேட்பது தமிழிசையாகும். **பறைக்குரல் எழிலி** (அகம். 23:2) 'அசைகின்ற மூங்கிலின் பக்கத் துளைகள் வழியாகக் காற்று உட்புகுந்து வெளியேறிக் குழலிசையை எழுப்ப, இடியொலி எழுப்பும் குரல் ஒலியை அருவிநீர் எழுப்ப, குழலொலிக்கு ஏற்ப மலைப்பூஞ்சாரல் வண்டு யாழ் இசையை எழுப்ப இன்பமாக ஒலிக்கும் இசை கேட்டது' என்பது இதன் பொருளாகும். இவ்வாறு **குழல் வழி யாழ்; யாழ்வழி தண்ணுமை** சுருதி சேர்க்கப்பட்டன. தண்ணுமையைப் பின்பற்றி அதன்வழியில் முழவு சுருதி சேர்க்கப்பட்டதைத் **தண்ணுமைப் பின்வழி நின்றது முழவே** என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன.

கூடிய குயிலுவக் கருவிகளெல்லாம்
குழல் வழி நின்றதி யாழே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவோடு
கூடி நின்றிசைத்தது ஆமந் தரிகை[22]

இதே கருத்தை வெளிப்படுத்தும் இன்னொரு சான்று :

குழல் வழி யாழொழீஇத் தண்ணுமைப் பின்னர்
முழவியம்ப லாமந்திரிகை[23]

இதையே மதுரைக்காஞ்சி வரிகளும் உணர்த்துகின்றன.

குரல் புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி (605-611)

குழலின் குரல் ஓர்த்துத் தொடுக்கப்படாத யாழ் நரம்பின் குற்றம் **வேய்வை** என்று அழைக்கப்பட்டதைக் கீழ்வரும் சான்று உணர்த்துகிறது.

வேய்வை போகிய விரல் உளர் நரம்பின் (பொருநர். 17)

ஒத்த குழல் இன்றி, சுருதி சேர்க்கப்பட்ட யாழின் இசை **இன்னா நாற்பதில்** ஒன்றாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

குழல் இல் இயமரத்து ஓசை நன்கு இன்னா (35)

இங்கு 'இயமரத்து' என்பது வில் யாழைக் குறிக்கும்.

குழல் வழி முழவுக்கருவிகள்

யாழின் துணையின்றி, குழல் வழியில் நேரடியாக முழவுக் கருவிகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டதற்கான ஆதாரங்கள் வருகின்றன.

குழலின் இசையைப் புணர்ந்து யாழ் இசைப்பதுபோல், குழலின் குரலை முழவுக்கருவி நேரடியாகப் புணர்ந்து இசைப்பதைப் பின்வரும் சான்று தெளிவுபடுத்துகிறது.

குறுநெடுந் தூம்பொடு முழவு புணர்ந்து இசைப்ப (அகம்.301:16)

குழலின் (தூம்பு) நீளம் அதிகமாகும்போது, அதிலிருந்து எழும் ஒலியின் அதிர்வு எண் குறையும் என்பது இயற்பியல் உண்மையாகும். பஞ்சமரபு குறிப்பிடும் குழலின் முதல் சுரநிலை சமன்தானக் குரல் என்பது முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது. முழவுக் கருவியில் **தாழ்குரல்** எனும் மெலிவுதானக் குரல் ஒலிப்பதும் முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது. எனவே, முழவு நேரடியாகச் சுருதி சேர்க்கப் புணரும் **குறுநெடுந் தூம்பின்** முதல் சுரநிலை **தாழ்குரல்** வெளிப்படுத்துவதாகும். எனவே யாழின் துணையின்றி முழவு நேரடியாகப் புணர்ந்து சுருதி சேர்க்கத் துணைபுரிவது **குறுநெடுந்தூம்பாகும்.**

குழலிசையை நேரடியாக யாழ் புணர்ந்திசைப்பது பற்றிய ஐங்குறுநூறு (377:1) சான்று முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது. அதேபோல் குழலிசையை நேரடியாக முழவு புணர்ந்திசைப்பது பற்றிப் பின்வரும் சான்று விளக்குகின்றது.

செறிநடைப் பிடியொடு களிறு புணர்ந்தென்ன
குறு நெடுந் தூம்பொடு முழவுப் புணர்ந்தென்ன (அகம். 301: 15-16)

குழலிசையை ஆதாரமாகக் கொண்டு முழவுக்கருவிகளின் விசைநார்கள் இழுத்துக் கட்டப்பட்டுச் ‘சுருக்கி’ சுருதி சேர்க்கப்பட்டதைப் பின்வரும் சான்று தெரிவிக்கிறது.

பண் அமைமுழவும், பதலையும், பிறவும்
கண் அறுத்து இயற்றிய தூம்பொடு சுருக்கி (பதி. 41: 3-4)

குழல் பகரும் இசையொலி முழவுக்கருவியின் வட்டத்தோல் எனப்படும் **பாண்டில்** ஒலிக்க, பாடுபவரின் நா எழுப்பும் பாடல் இந்த முழவின் தாள இசையை ஏற்றுக்கொண்டது என்பதைக் கீழ்வரும் சான்று தெரிவிக்கிறது.

பகர்குழல் பாண்டில் இயம்ப அகவுநர்
நர் நவில் பாடல் முழவு எதிர்ந்தன்ன (பரி. 15: 40-45)

இதே கருத்தைப் பின்வரும் சான்றும் வலியுறுத்துகிறது.

கழுவொடு சுடுபடை சுருக்கிய தோற்கண்
இமிழ் இசை மண்டை உறியோடு தூக்கி
ஒழுகிய கொன்றைத் தீம்குழல் முரற்சியர் (கலித். 106: 1-3)

ஒழுகிய என்பது நடத்துதலையும், **முரற்சியர்** என்பது இசைப்பவரையும் குறிப்பன ஆகும். சுருதி சேர்க்க முழவுக்கருவியின் தோலினை வெப்பப்படுத்தி இழுவிசையைச் சரிசெய்ய இயலும் என்பது இயற்பியல் உண்மையாகும். குழல் வழியில் **சுடுபடை சுருக்கிய தோற்கண்** சுருதி சேர்க்கப்பட்டதை இச்சான்று விளக்குகிறது.

குழல் வழி நேரடியாக முழவுக் கருவிகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டதைக் கீழ்வரும் சான்று தெளிவுபடுத்துகிறது.

ஒத்த குழலின் ஒலிஎழ; முழவு இமிழ்;
மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி
ஒத்து அளந்து; சீர்தூக்கி; ஒருவர் பிற்படார்;
நித்தம் நிகழும் நேர் இறை முன்கையில்
அத்தக அரிவையர் அளத்தல் காண்மின் (பரி. 12: 40-45)

இங்கு **மத்தரி** பறை வகையையும், **தடாரி** உடுக்கையையும், **மகுளி** ஒலியையும் குறிப்பன ஆகும்.

இயற்கையின் எழும் நிகழ்வுகளிலும்கூட இதனை உணர்ந்ததற்கான சான்று வருகிறது.

பெயல் தொடங்கினவே பெய்யா வானம்
நிழல் திகழ் சுடர்த்தொடி ஞெகிழ ஏங்கி
அழல் தொடங்கினளே ஆயிழை; அதன் எதிர்
குழல் தொடங்கினரே கோவலர் -
தழங்கு குரல் உருமின் கங்குலானே (நற். 371: 5-9)

உருமின் என்பது இடியோசையைக் குறிக்கும்.

தண்ணுமையில் **தாழ்குரல்** எனும் மெலிவுதான குரல் ஒலிப்பது முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது. வலிவுதான குரலாகிய **கடுங்குரல், பம்பை** என்னும் முழவுக் கருவியில் ஒலிப்பதைப் பின்வரும் சான்று உணர்த்துகிறது.

கதுமென இசைக்கும் நரம்பொடு கொள்ளும்
அத்தத் தாங்கண் கடுங்குரல் பம்பை (நற். 212: 2-5)

கதுமென இசைக்கும் என்பது விரைந்து இசையொலி எழுப்புவதைக் குறிக்கும்.

இவ்வாறு முழவுக்கருவிகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டன.

முடிவுரை

சுருதி சேர்த்தல் என்பது தமிழிசையில் **நல்லிசை நிறுத்தல்** என்று குறிக்கப்பட்டது. தமிழிசையில் இது எவ்வளவு முக்கியமாகக் கருதப்பட்டது என்பதைக் கீழ்வரும் சான்று விளக்குகிறது.

செல்லும் உலகத்துச் செல்வம் வேண்டினும்
ஞாலம் காவலர் தோள்வலி முறுக்கி
ஒருநீ ஆகல் வேண்டினும், சிறந்த
நல் இசை நிறுத்தல் வேண்டினும் (புறம். 18: 10-15)

இசைக்கவையைப் (Tuning Fork) போன்று எளிமையான இசைச்சுர ஒலியைத் தரவல்லது குழல் என்பதை இசையொலி அறிவியல் ஆய்வுகள் உணர்த்தியுள்ளன.[24] தமிழிசை தொடர்பான பல அரிய நூல்கள் மறைந்துவிட்ட நிலையில், எஞ்சிய நூல்கள் தெரிவிக்கும் சான்றுகள் இன்றைய அறிவியல் ஆய்வு முடிவுகளுக்கு ஏற்ப, தமிழிசையில் குழலின் அடிப்படையில் இசைக்கருவிகள் சுருதி சேர்க்கப்பட்டன - நிறுத்தப்பட்டன என்று தரும் முடிவு, உலக இசை வகைகளில் தமிழிசைக்கு உன்னத இடத்தை ஈட்டித் தரும் முடிவாக அமைகிறது.

குறிப்புகள்

1. ஆர். ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார், **Sangeeta Ratnakaram - A Study,** Wilco Publishing House, 1978, p. 276.
2. அபிரகாம் பண்டிதர், **கருணாமிர்த சாகரம்**, தஞ்சாவூர், 1918, பக். 760-762.
3. Alexander Wood, **The Physics of Music,** Methuen & Co. Ltd., 1945, p.47.
4. **ஆனாய நாயனார் புராணம்,** 14: 939.
5. **ஆனாய நாயனார் புராணம்,** 14: 938.
   அகநானூறு, பா 265: 9.
6. உ.வே. சாமிநாதையர், **சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 74.
7. உ.வே.சா. **சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 557.
8. உ.வே.சா., **சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும்,** 1950. ப. 66
9. இ. அங்கயற்கண்ணி, **பஞ்சமரபில் இசைமரபு,** ப. 55.
10. Alexander Wood, **The Physics of Music,** Methuen & Co. Ltd., London, p. 157, 1945.

11. **ஆனாய நாயனார் புராணம்,** 15:. 948
12. Khanna & Bedi, **A Text Book of Sound,** Atma Ram & Sons Ltd., 1983, p. 315.
13. உ.வே.சா., **சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 66.
14. டாக்டர் ஆ.அ. வரகுணபாண்டியன், **பாணர் கைவழி எனப்படும் யாழ் நூல்,** திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழக வெளியீடு, 1950, ப. 135.
15. உ.வே.சா, **சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 201.
16. மேற்படி, ப. 232.
17. மேற்படி, ப. 232.
18. மேற்படி, ப. 74.
19. **சீவகசிந்தாமணி,** பா. 675, உரை.
20. உ.வே.சா., **சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 66.
21. மேற்படி, பக். 61.
22. உ.வே.சா., **சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும்,** 1950, ப. 74.
23. **சீவகசிந்தாமணி,** பா. 675, உரை.
24. **The Science of Musical Sounds,** Bayton Clasence Miller, p. 185.

தமிழக நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகள் - தேவை ஒரு 'தனிவரைவு'

கே. ஏ. ஜோதிராணி

பண்பாட்டு ஆய்வுகள் பொதுவான திசையில் தொடர்ந்து நடந்து வருகின்றன. அவற்றுள் நாட்டுப்புற இசைக் கலை, இசைக் கருவிகள் ஆகியவை குறித்த தேர்வும் ஆய்வும் பங்கீடும் முழுதான வடிவத்தை இன்னும் எட்டவில்லை. சமூக ஆய்வுகளின் வளர்ச்சியாகப் பல மாநாடுகளை, ஆய்வரங்கங்களைக் கண்டிருக்கின்றோம். ஆனால் நாட்டுப்புற இசை குறித்தோ, இசைக் கருவிகள் குறித்தோ ஆய்வரங்கங்களோ, மாநாடுகளோ நடைபெற்றதாக வரலாற்றில் காண முடியவில்லை. நாட்டுப்புற இசை குறித்த முழுமையான தரவுகள் கொண்ட ஓர் ஆய்வுகூட தமிழகத்தில் நிகழ்த்தப்படவில்லை என்பது நமக்கு வருத்தத்தை விளைவிக்கும் ஒரு செய்தியாகும்.

சமூக வரலாற்றிலும் நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகளிலும் தமிழக நாட்டுப்புற இசை / இசைக் கருவிகளின் **தனிவரைவு** எழுதப்படவில்லை. இதனை மறந்த நிலை என்பதா? மறைத்த நிலை என்பதா? பண்பாட்டு ஆய்வில் நாட்டுப்புற இசை ஒரு கூறாகவே ஏற்றுக்கொள்ளப் படவில்லையா? என்பனபோன்ற எண்ணற்ற வினாக்கள் எழுகின்றன.

நாட்டுப்புற இசையின் வரலாற்று ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்படாமல் காலம் கடத்தப்பட்டிருக்கிறது. அப்படியானால் நாட்டுப்புற மக்களுக்கு இன்றுவரை முழுமையாகக் கிடைக்காத கல்வியைப் போன்றே இந்த இசையும் மறைக்கப்பட்டுவிட்டதா? அல்லது ஒதுக்கப்பட்டு விட்டதா? என்ற வினாவைக் கேட்கும் கட்டாயத்தில் நிற்கிறோம். அதேவேளையில் **தமிழிசை** என்ற தகுதியை வேற்று இசைக்குப் புகுத்தி அதன் செயற்கையான வளர்ச்சியில் மார்தட்டிக் கொள்கின்றனர் ஒரு பிரிவினர்.

இசைத்துறை இன்று செவ்வியலிசை, நாட்டுப்புற இசை என்ற இரு பிரிவுகளாக உள்ளன. ஒன்று மேட்டுக்குடி சார்ந்தும் மற்றது உழைக்கும் மக்களைச் சார்ந்தும் இயங்கி வருகிறது. தமிழகத்தில் செவ்விசைக் கருவிகள் குறித்துப் பல தமிழ் நூல்களைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் நாட்டுப்புற இசை குறித்துத் தொகுப்புகள் காணக்கிடைக்கவில்லை. அரசு நிறுவனங்களிலோ பல்கலைக்கழகங்களிலோ தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனங்களிலோ, கலைப்பண்பாட்டுத் துறைகளிலோ நாட்டுப்புற

இசைக்குத் தனிஆய்வு வேண்டுமென்ற அக்கறை உணரப்படவில்லை. தமிழகத்தில் நாட்டுப்புறவியல் வளர்நிலையைத் தொட்டுவிட்டதாகக் கூறும் இவ்வேளையில், நாட்டுப்புற இசை / இசைக்கருவிகள் பற்றிய முனைவர்பட்ட ஆய்வுகள்கூட நிகழ்த்தப்படாமல், அத்தகைய ஆய்வுகள் மேற்கொள்ள ஊக்குவிப்பது, அதற்கான வழிவகைகளை உருவாக்கித் தருவது என்ற அக்கறையும் உருவாகாத சூழலே நிலவுகிறது.

நாட்டுப்புற இசை குறித்த ஆய்வுத் தொடக்கமானது, சாதிக்குழுவியல் ஆய்வு என்ற அம்சத்திற்குள் நிகழ்த்தப்பட வேண்டியவொன்று. தமிழ்ச் சமுதாயத்தைப் பற்றி விளங்கிக் கொள்ள சாதியக்குழுக்களின் செய்திகள் உதவுகின்றன. அச்செய்திகள் அக்குழுவினை மட்டுமே அறிய உதவுகிறது என்று எண்ணிவிட முடியாது. அவை பிற பிரிவினரின் பண்பாடுகளையும் சொல்லும் பண்பினையும் கொண்டிருக்கின்றன. நாட்டுப்புற இசை ஆய்வில் இசைக்கருவிகள் ஒவ்வொன்றின் அனைத்துத் தரவுகளும் களப்பணியின் மூலம் சேகரிக்கப்பட வேண்டியவை. அதன் மூலம் மக்களிடம் நிலவி வரும் பொருள்சார் பண்பாட்டுடன் இணைந்துள்ள பொருள் சாராப் பண்பாட்டு அம்சங்களின் முழுமையை வெளிக்கொணர இயலும்.

இயற்கை மற்றும் மனிதத் தேவைக்காக உருவாக்கிக் கொண்ட கட்புலனுக்குரிய பொருட்கள் அனைத்தும் பொருள்சார் பண்பாட்டில் அடக்கம் பெறும். சிந்தனை, உணர்வு, அறிவு, அழகுணர்வு போன்றே ஒலி, இசை ஆகியனவும் பொருள்சாராப் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் தன்மையைப் பெற்றுள்ளன. இவை தேசிய இன மக்களின் பொருள்சாராப் பண்பாட்டை வெளிப்படுத்துபவையாகத் திகழ்கின்றன. "பொருள் வடிவம் பெறாத அனைத்துக் கூறுகளும் பொருள்சாராப் பண்பாட்டில் இடம்பெறும், அந்நிலையில் இசை என்பது மனவடிவம் (Mentifacts) என்ற வழக்கினுள் இணைந்துள்ளது."[1]

"வாய்மொழி வழக்காறு அல்லது வாய்மொழிக் கலைகளில் இருந்து வேறுபட்டுத் தொழில்நுட்பக் கைவினை, மற்றும் உத்திமுறைகளை உள்ளடக்கியதே பொருள்சார்பண்பாடு" என்று இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் நாட்டுப்புறவியல் அறிஞர்களுள் ஒருவரான ஹண்டு கூறுகிறார். மேலும், "பண்பாடு என்பது தனிமனித அல்லது ஒரு பண்பாட்டின் வேறுபாடுகளைத் தாங்கிய சிறப்பான உத்தி முறைகளையும் திறமைகளையும் காலங்காலமாக மரபுவழியாக வெளிப்படுத்தி வரும் ஒன்று" என்ற அமெரிக்க நாட்டுப்புறவியல் அறிஞர் ஆர். எம். டார்சனின் கூற்றும் ஹண்டு அவர்களால் மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ளது.[2] ஒரு பண்பாட்டு வரலாற்றில் பொருள்சார் பண்பாடும், பொருள்சாராப் பண்பாடும் இணைந்தே நிற்பவை. "மனிதனது சிந்தனையும் பொருட்களும் பண்பாட்டுக் கூறுகளாய் அமைவன" என்கிறார் ஃபாஸ்டர்[3]. மேலும் பண்பாடு என்பது என்ன என்று

சுமார் 150க்கும் மேற்பட்ட வரையறைகளையும் அவர் தொகுத்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு சமுதாயத்தின் அமைப்பையும் பண்பாட்டு அமைப்பையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமாயின், அச் சமுதாய மக்களின் புழங்கு பொருட்களும் இடம் பெறுதல் அவசியம் என ஆய்வுக் கோட்பாடுகள் விளக்குகின்றன. அந்த வகையில் பண்பாட்டு வரலாற்றில் நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகளும் முக்கியமான இடத்தை வகிக்கின்றன. அத்தகைய முகமையான இடத்தை வகிக்கும் நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகளுக்கெனத் 'தனிவரைவு' உருவாக்கிப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டியுள்ளது. தனிவரைவு என்பது மொழி-இனம்-தேசம் என மக்களின் வாழ்வியல் அமைப்புடன் தொடர்பு கொண்டுள்ள அனைத்துத் தரவுகளையும் தன்னகத்தே தொகுத்துக் கொண்ட 'தேன்கூடு' போன்ற ஒன்றாகும். சேகரிக்கப்பட்டு, தொகுக்கப்பட்ட பின்பே அதன் இனிமையை உலகறியும். அந்த இனிமைக்குரிய தமிழும்-தமிழினமும் உலகறியப்படும் சூழல் தோன்றும்.

''தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தால் வெளியிடப்படும் **இசைக்களஞ்சியம்** என்ற தொகுப்பில் தமிழ் இலக்கியங்களில் உள்ள இசைக்குத் தொடர்பான சொற்களும் கருவிகளும்தான் விளக்கம் பெறுகின்றன. ஆனால் பண்பாட்டு அடிப்படையில் விளக்கங்கள் இடம் பெறவில்லை..., **மைக்கேல்பிரடோரியஸ்** என்பவரால் 1618-இல் வெளியிடப்பட்ட **சின்டாகோனா மியூசிகம்** என்ற நூல் ஐரோப்பாக் கண்டத்தின் எல்லைக்குள் கிடைத்த இசைக்கருவிகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. இருப்பினும் 18,19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வெளிவந்த நூல்களில் இசைக்கருவிகளின் தோற்றம் குறித்துப் போதிய செய்திகள் இடம்பெறவில்லை...'' இருபதாம் நூற்றாண்டில் குறிப்பாக 60களுக்குப் பின்வந்த நாட்டுப்புற ஆய்வுகளே பொருள்சார் பண்பாட்டு ஆய்வு முறையை நடுவமாகக் கொண்டு வெளிவந்தன. அமெரிக்கா, பிரான்ஸ், இங்கிலாந்து, பின்லாந்து ஆகிய நாடுகளில் நாட்டுப்புறவியல் தனித்துறையாக வளர்ந்துள்ளது. பல நூல்களும் வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் மேலைநாடுகளைப்போன்று தனியொரு புலமாக நாட்டுப்புறவியல் வளர்ச்சி பெறவில்லை.

"பி.சி.தேவா (இந்திய இசைக் கருவிகள்), ஆளவந்தார் (தமிழர் தோற்கருவிகள்), கே.ஏ.குணசேகரன் (இசைக்கலை), இ. அங்கயற்கண்ணி (பஞ்சமரபு) ஆகியோர் நாட்டுப்புறவியல் இசை குறித்து எழுதியுள்ளனர். ஆனால் அவை பண்பாட்டுத்தளத்தில் நின்று முழுமையான தரவுகளைத் தரவில்லை."[4]

"ஒரு பண்பாட்டைச் சேர்ந்தோரின் வாழ்வியலுக்கும் செயல்பாடு களுக்கும் நடத்தை முறைக்கும் எவை எவை அவசியமென்று

கருதப்படுகிறதோ அவையே அப்பண்பாட்டின் விழுமியங்கள் ஆகும். மக்கள் அனைவரும் கூட்டாகச் சேர்ந்து வாழ முற்படும்போது எவை எவையெல்லாம் இன்றியமையாத விதிகள் எனக் கருதப்படுகிறதோ அவையெல்லாம் பண்பாட்டு விழுமியங்கள் எனப்படுகின்றன."[5] விதிக்கப்பட்ட நெறிகள், சாதிய ஒழுங்குகள் மேட்டுக்குடியைப் பாதுகாத்து, உழைக்கும் மக்களை ஒன்றுமற்ற அடிமைகளாக்கிவிடுகின்றன. அந்த அடிப்படையில் தமிழகப் பண்பாட்டு விழுமியங்களில் நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகளின் பயன்பாடுகளிலிருந்து இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் மக்களின் சாதிய மதிப்பீடுகள் எவ்வாறு தீர்மானிக்கப் படுகின்றன என்பது குறித்துப் புரிந்து கொள்ளவும் பிற சாதியினரின் சமூக மதிப்பின் பிரதிபலிப்பை அறிந்து கொள்ளவும் முடிகிறது.

ஒவ்வொரு சாதியினரும் மற்றச் சாதியினரோடு எவ்வகையான செயலுறவைக் கொள்ள வேண்டும் என்பதும் மரபுவழி வழக்கத்தால் மிகவும் உறுதியோடு செயற்படுத்தப்படுகின்றது. அந்த உண்மைக்குச் சான்றாக நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடுகளும் தொன்றுதொட்டு நிலவி வருகின்றன. இவை தூய்மை (purity), தீட்டு (pollution) என்ற சாதியப் படிநிலைகளின் நெடிய வரலாற்றையும் விளக்கி நிற்கின்றன. சாதியக் குழுக்களின் செய்திகள் அனைத்தும் களப்பணித் தரவுகளாகத் தொகுக்கப்படும்போது சொல்லாடல்களில் மாற்றமின்றி நேரடிப் பொருள் பொதிந்த, அவர்களின் பயன்பாட்டிற்கமைந்த பொருட்களை அவற்றின் பழைமை மாறாமல் சேகரிக்க வேண்டும். சேகரிக்கப்பட்ட அனைத்துத் தகவல்களையும் எதார்த்தநிலை குலையாமல் பதிவு செய்து வைக்க வேண்டும். அவற்றின் மூலம் இசை குறித்த சரியான வரைவு எழுதப்பட இயலும்.

தனிவரைவுக்கான தரவுகளைத் தேடும்போது நாம் பல்வேறு வினாக்களைச் சுமந்து செல்லவேண்டிநேரும். ஓர் இசைக்கருவியைக் கொண்டு அந்த இசைக் கருவியை இசைப்பவர் யார்? அக்கருவியைக் குறிப்பிட்ட மக்கள் இசைக்க வேண்டும் என்று நிர்ணயித்தவர்கள் யார்? ஏன் அவ்வாறு நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள்? அந்த இசைக்கருவியை வாசிப்போருக்கும் வாசிக்கச் சொல்லுவோருக்குமான இடைவெளி - உறவு என்ன? அவற்றை ஏன் ஒரு குறித்த சாதியாரே வாசிக்கிறார்கள்? அதற்கான காரணம் என்ன? பிறர் ஏன் வாசிக்க விரும்பி முன்வருவதில்லை? ஒருவகையில் அவை தீட்டு என்ற வட்டத்திற்குள் நிற்கிறதா? தீண்டப்படாத இசைக் கருவிகள் என பிரிவினைகள் உண்டா? ஏன் அவ்வாறு ஒதுக்கப்பட்ட இசைக் கருவிகளாயின? ஒதுக்கப்படும் இசைக் கருவிகளுக்கும் சாதிய சமூகத்திற்கும் விழுமியம் (values) குறித்த எதிர்பார்ப்பு உண்டா? அவை நீண்ட ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் கொண்டிருக்கிறதா? அந்த ஏற்றத்தாழ்வு ஏற்பட்டதற்கான அடிப்படையான

காரணங்கள் என்ன? ஒவ்வோர் இசைக்கருவிக்கும் ஒட்டுமொத்த சமூகத்தில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் மதிப்பு என்ன? ஏன் குறிப்பிட்ட இசைக்கருவிகளைக் கோயில் சடங்கு மற்றும் குறிப்பிட்ட சில சடங்குகளுக்குக் கொண்டு செல்ல அனுமதிப்பதில்லை? அதற்குச் சடங்கியல் காரணங்கள் உண்டா? அந்த விதிகள் ஏற்பட்டது யாரால்? ... இப்படிப் பல வினாக்களுக்கு விடை காண வேண்டியுள்ளது. வாசிக்கும்போது சமூக ஒழுங்கில் அக்கலைஞன் நிற்க வேண்டியுள்ளது. வாசிக்கும்போது சமூக ஒழுங்கில் அக்கலைஞன் நிற்க வேண்டிய தளம் அவனோ இசைக்கருவியோ சமூகத்தின் ஒரு பகுதியில் நிறுத்தி வைக்கப்பட வேண்டிய தொலைவு (தூரம்) போன்ற விதிமுறைகளோடு தொடர்புடையனவாக இசைக் கருவிகளின் பயன்பாடு அமைந்து நிற்கின்றன. நாட்டுப்புற இசை, இசைக் கருவிகள் தமிழக சாதிய சமூகத்தின் தொன்மையான வாழ்வியல் நெறிகளின் (Norms) கூறுகளை, அதன் ஒடுக்குமுறைத் தன்மையை நமக்கு வெளிச்சமாக்கும் அரண்களில் ஒன்றாக விளங்குகின்றது.

மேற்குறித்த சமூகவியல் வினாக்களுடன், தரவுகளைச் சேகரிக்க உதவும் தொழில்நுட்பரீதியான அணுகுமுறையையும் நாம் பின்பற்ற வேண்டியுள்ளது. இசைக் கருவிகளின் பெயர், இசைக் கருவிகளைச் செய்யும்முறை, இசைக் கருவிகளைச் செய்வதற்குரிய தோல், தாவரம், பசை, நார், கயிறு, மண் போன்ற உரிய மூலப்பொருட்களின் தரவுகள், இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படும்போது கருவிகள் இருக்க வேண்டிய தன்மை, அத்தன்மையை உருவாக்கும் தொழில்நுட்ப முறைகள், பல ஆண்டுகளாகப் பாதுகாத்து வந்த பாதுகாப்பு முறை, பயன்பாட்டிற்குரிய நேரம் போகப் பிற வேளைகளில் இசைக் கருவியை வைத்துக்கொள்ளும் முறைகள், இசைக் கருவிகள் பழுதடையாமல் பாதுகாப்பதுடன் அவை பழுதுபட்டால் அவற்றைச் சீர்படுத்தும் முறை, சீர் செய்வதற்குரிய மூலப்பொருட்கள், மூலப்பொருட்களைத் தேட வேண்டிய இடம், கிடைக்கும் மூலப் பொருட்களைத் தேர்வு செய்யும் முறை, அவற்றைப் பாதுகாப்பதும், பக்குவப்படுத்துவதுமென பல தரவுகளைத் தேடும் முறையியல் அணுகுமுறையைப் பின்பற்ற வேண்டும். மூலப்பொருட்கள் கிடைக்காத வேளைகளில் அவற்றின் பதிலீடாகப் பயன்படுத்தக்கூடிய பொருள், அவை இயற்கையான மூலப் பொருட்களாயின் அவற்றின் பெயர் எனக் குறிப்புகளைப் பதிவு செய்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகளுள் பெரும்பாலும் தோல் கருவிகளே அதிகமாக இருப்பதால் ஆடு, மாடு, மான், உடும்பு போன்ற விலங்கினங்களின் தோல்களைப் பூச்சிகளிடமிருந்தும் பிற விலங்குகளிடமிருந்தும் பாதுகாக்கும் முறைபோன்ற பல்வேறு தகவல்களை முறையாகக் களப்பணியின் மூலம் அறிந்து சேகரிக்க வேண்டும்.

சடங்குசார் இசைக் கருவிகள், சடங்குசாரா இசைக் கருவிகள், தொழில்சார் இசைக் கருவிகள் எனப் பல்வேறு தளங்களில் இடம்பெறும் இசைக் கருவிகளை ஒலி, ஒளிப் பேழைகளின் மூலம் பதிவு செய்து வைக்க வேண்டும். அதன் மூலம் வருங்காலங்களில் அவை பதிவேடுகளாய், வரலாறாய் அமையும். நிழற்படங்கள் எடுத்துப் பாதுகாப்பதன் மூலம் அவை ஆவணங்களாய் வருங்காலச் சந்ததி யினரின் பார்வையில், மனத்தில் வரலாற்றுச் சான்றுகளாக என்றும் நிற்கும்.

தமிழக நாட்டுப்புற இசை வரலாற்றின் கருவூலங்களாக இசைக்கருவிகள் பங்கு வகிக்கின்றன. பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புப் போராட்டக் காலங்களில் தமிழகத்தில் மக்கள் தொடர்புக் கலைகளாக நாட்டுப்புறக் கலைகள் இருந்தன. அப்போராட்டக்களத்தின் வெற்றிக்கு நாட்டுப்புற இசைக்கும் இசைக் கருவிகளுக்கும் மிக முக்கியப் பங்கு உண்டு. அத்தகைய பெரும்பங்காற்றிய இந்த நாட்டுப்புற இசைக் கலையின் மாண்பு மறைந்துகொண்டு வருகிறது. பழம்பெரும் பழக்கவழக்கங்கள், சடங்குகள், வழிபாடுகள், விழாக்கள் சமூக ஆய்வின் மூலம் பதிவு செய்யப்படும்போது நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகளின் வரலாறும் இடம்பெறின் தமிழக நாட்டுப்புற இசை, கலை-பண்பாட்டு வரலாறு முழுமை பெறும்.

உழைப்போடும் வாழ்நிலையோடும் உணர்வோடும் நெருக்கமான உறவைக் கொண்டிருக்கும் நாட்டுப்புற இசையின் நுணுக்கங்களை வகைப்படுத்தி இசையின் பண்பினைக் காக்க வேண்டும். அந்த வகையில் **தோல் கருவிகளான** தப்பு (பறை), தவில், தமுக்கு, உறுமி, உடுக்கை, குடுகுடுப்பை, பெரியமேளம், முரசு, மத்தளம், கிடுமுட்டி, டோல், பீப்பி, பம்பை, தப்பட்டை போன்ற இசைக் கருவிகளையும்; **உலோகக் கருவிகளான** சொம்பு, குப்பி, வெண்டயம், சலங்கை, புல்புல்தாரா, சேகண்டி போன்ற இசைக் கருவிகளையும்; **காற்றுக் கருவிகளான** மகுடி, ஒத்தூதல், கட்டைக்குழல், கொருக்காலி, நாயனம், சங்கு, புல்லாங்குழல் போன்றவற்றையும்; **மண்ணிசைக் கருவிகளான** மேளம், சட்டி, வில்குடம் போன்றவற்றையும்; **கட்டைக் கருவிகளான** கட்டை, தட்டை போன்ற இசைக்கருவிகளையும் பதிவு செய்து வரலாற்றுப் பதிவேடுகளில் இடம்பெறச் செய்ய வேண்டும். பழந்தமிழர்களிடமிருந்த நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகளை அறிமுகப்படுத்துவதோடு ஆவணப் படுத்தவும் வேண்டும்.

நாட்டுப்புற இசைக் கலைஞர்களே இசைக் கருவிகளின் கைவினைஞர்களாகவும் உள்ளனர் என்பது காலங்காலமான நடைமுறையாக உள்ளது. இத்தகைய கலைஞர்கள் கடின உடல் உழைப்பாளிகளாகவும் உள்ளனர். வாழ்வியல் வறுமை அவர்களை

இளமையிலேயே முதுமைகொள்ளச் செய்துவிடுகிறது. இந்த உண்மை, தமிழகத்தின் மரபு சார்ந்த கலைஞர்களை நாம் இழந்து கொண்டிருக்கிறோம் என்பதனை உணர்த்துகிறது. இத்தகைய இக்கட்டான சூழலில், நமது தொன்மை சார்ந்த நாட்டுப்புற இசை குறித்த ஆய்வுகளைத் துரிதப்படுத்தி அக்கலையின் பாதுகாப்பை உறுதிப்படுத்த வேண்டும். தமிழக நாட்டுப்புற இசை - இசைக் கருவிகளின், அவை உயிர்பெறும் இடத்து மக்களின் வாழ்வியல் குறித்த அரியத் தொகுப்புகளைத் தமிழ்ச்சமூகத்திற்குத் தரவேண்டும். இது தமிழ் மக்களுக்கும் மொழிக்கும் நாம் ஆற்றவேண்டிய பணி.

குறிப்புகள்

1, பண்பாட்டு மானிடவியல், ப. 46.

2. மேலது, ப. 15.

3. மேலது, ப. 10.

4. எஸ். அரிராமன், தமிழக நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள், ப. 101.

5. பண்பாட்டு மானிடவியல், ப. 169.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. அங்கயற்கண்ணி, இ., **பஞ்சமரபு**, வைகறை அச்சகம், சென்னை, 1995.
2. ஆளவந்தார், கே., **தமிழர் தோற்கருவிகள்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
3. குணசேகரன், கே. ஏ., **நாட்டுப்புற இசைக்கலை**, வைரமணி பதிப்பகம், புதுக்கோட்டை, 1990.
4. பக்தவச்சலபாரதி, **பண்பாட்டு மானிடவியல்**, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1990.
5. கிருஷ்ணமூர்த்தி, வெ., (தொ. ஆ.), **ஆய்வுவட்ட வெளியீடு** (தொகுதி -2), சோழர்கால உற்பத்தி முறை போன்ற கட்டுரைகள்.
6. Deva. B.C., **Musical Instruments**, National Book Trust, India, 1977.
7. Dorson, R.M., **Folklore and Folk Life**, The University of Chicaco Press, Chicaco, 1972.
8. Foster, M. George, **Traditional Culture and the impact of Technological change,** Berkely, 1961.
9. Jawaharlal Handoo, **Folklore an Introduction,** Central Institute of Indian Language, Mysore, 1989.
10. **Musical Instruments of the world**, Paddington Press.

A CHASTE MALE

K.V. BALASUBRAMANIAN

The connotation of chastity, an often mistaken identity, has to be defined in the proper perspective taking into consideration the various references the word chastity had through the ages. To attribute super human potentialities no other word like this had assisted the legendary.The chaste woman could very well make the sky to shower, or to stop it wherever she felt it was adequeate.[1] The gazing of a chaste woman or a word at a villanous person will be enough to inflame him.[2] Even the great kingdoms be unshakened because of the presence of the chaste women in them.[3] Such are the extravagant remarks passed on in praise of the chaste woman from time immemorial. What actually be meant the word chastity to the Cankam poets is to be seen here.

The word 'Karpu'

In ancient times education comprised the training for a good conduct, for upkeeping the traditional behaviour for an unswerving way of life and hence that type of education was called as 'Karpu'. To make a dear reference to this concept, the following Kurunthokai may be quoted.

> **Oh Bramin boy! Oh Bramin boy!**
> **Bramin boy with your penance food,**
> **Having the bowl hanging in the**
> **Stem of the reddish flowered murukku tree**
> **and its bark ripped off;**
> **Is there a medicine in your unwritten text**
> **to unite those who are in separation?**
> **or is it an infatuation**[4]

This clearly states that there is a distinction between the so called **Vedas**, the written texts and the **Akapporul** of the ancient Tamils. The akapporul had included the ways for the union of the lovers in separation. The relatives, friends, the village people, dignified nobles and everybody are for the union of the couple. The written code

for such a life, is found in the third part of the ancient grammer Tolkappiam. The bramin who had good acquaintance with the Vedas, got minced with the Tamils and not alien to their culture, was acting as a guide and assistant to the hero in his family life. His Vedic culture has nothing to do with the culture of the Tamils. But however by his intellect, and righteous inclination, he interprets the hero to the proper way of life. Not only he, but also several members of the society, inside and outside the house educate the hero to adhere to the moral and ethical codes. This kind of education is termed as **karpu**[5]. In the later ages the word **karpu** has been minimized to denote the sexual rigidity alone and too restricting it to the female alone.

The chastity of the female

In all the ages the world has witnessed the boundless freedom whether sanctioned or usurped lies with the male race. However progressive a country may be, the male race is certain to have atleast a pinch of dominance over the female race. In the ancient Tamil society the matured damsel was not allowed to go out of the house and even when the economical conditions of the house compelled to send her out for selling the butter milk or curd or salt, she had to return before sunset. The pubescented lady of a house had felt that she was kept inside the house and strongly guarded by her parents as if the invaluable treasures of the Chola kindgom were guarded by the armed personal.[6] Thiruvalluvar rightly observes that such barricade does not do anything good unless the lady herself has the adamantine nature with which she could protect herself.[7] But in most of the cases the lady though physically not able to compete with a man is mentally alert, having an unshakened anchor-hold faith in her determination. A mother of such a damsel exclaims that how this little girl had learnt to withstand and endure that adversities of poverty and magnanimously refuse to accept the wealths being given by her father.[8] Where did she get this learning? This is called karpu alies chastity according to the ancient Tamils. Her own mother by her way of living, by the advices given occassionally, by the rebukes done rarely, by the censors imposed when demanded and by the total broughtup with an vigilant outlook had seasoned the young lady, which she imposes on her offsprings. The maid of the lady, the foster mother, brothers and her father are all contributing, in shaping her in a non-formal manner. Thus the

chastity of a woman is crystalised in her mind by this type of **karpu** or education. Every society should nurture this welcomable and transmittable character building education to avoid cultural destruction.

The chastity of the male

Do the male race has to adhere the regulations of chastity? Because of the multifarious dimensional activities in the society, the male race had adopted a licence to conduct itself in a free and boundless sexual life. The code of conduct prescribed in a society differ between a male and female. Newspapers often report the number of women who had remarriage and they never report the number of man did so. The remarriage by men is a customery, age old, and accepted phenomenon whereas the remarriage of women is revolutionary and scanty. In Cankam age the male is accustomed to polygamy. Remarriage of woman or polyandry was unheard of in that age. However, though the society had not taken ill of the polygamy certain kings had styled themselves singularly as untainted chaste persons. We come across in Purananuru where two Pandyan kings vow on their chastity which show their integrity to their life partners.[9] The Marutam land and mode of life depicts that man of the ancient times had the privilage to have harlots. The unrestricted way of life found in a few had been wisely utilised by the wise poets as a powerful literary device to illuminate their imagination. For the sulking of a lady the heros relationship with a harlot is not the only means available. Thiruvalluvar states, that even if no misdeed found with a hero, it is good for a heroine to sulk with him as it would enhance the affection concealed in the bottom of his heart.[10] The non-formal education afforded by all the members of the society had been successfully carried out as far as the race of women is concerned and in men it has given a mixed result.

A rare specimen

In the Cankam age, when men were not compelled to be cent percent chaste and allowed for a flexible way of sexual life, the death of a husband seemed to be more disastrous to a wife. She after loosing her husband throws herself into the pyre and considers the life in his absence will be more painful than inflicting death on herself. But we come across a theme called **Tabuthara Nilai** which

denotes the lamentation of men who lost their wives in life. In Purananuru, a Cera king, not only laments for the demise of his beloved but rebukes his own self for not departing along with her to the unknown world.

> **However big what extent my grief had?**
> **As it had no power to destroy my soul**
> **In the spurge grown salty land**
> **Kept lying in the fire bed**
> **Raised in the plains with logs of wood**
> **The lady left to the heaven and**
> **What is it still I am living![11]**

The poem renders the agonising spirit of the king whose unendurable grief shows the integrity of life he had and the chastity that rarely found in a king of that age. This tone of the chaste male would have had a mighty influence over the ages and thus Thiruvalluvar has rightly denoted the characterless male as a man of harlotny a rare usage that does not found in cankam classics.[12] Society of any age should echo this chasteful voice for at least to be freed from dreadful disease like AIDS!

REFERENCES

1. **Purananuru** 143, Kalitokai 39.
2. **Kamba Ramayanam** - Sundara Kandam 623.
3. **Cilappathikaram** 15: 145-146.
4. **Kuruntokai** 156.
5. **Kuruntokai** 338, **Pathirrupattu** 43 : 31, 80 : 17, 90 : 49.
6. **Akananuru** 60 : 13-15.
7. **Thirukkural** 57.
8. **Narrinai** 110 : 10-13.
9. **Purananuru** 71,73.
10. **Thirukkural** 1321.
11. **Purananuru** 245.
12. **Thirukkural** 1311.

THE TAMILS' CONTRIBUTION TO THE CULTURE AND HISTORY OF MALAYO-INDONESIAN WORLD*

A. RAMACHANDRAN

I

Some Initial Studies on Tamils' in Maritime Southeast Asia

The Tamils are genuinely the great people as their history and culture say from time immemorial. These classical people had a considerable contribution for shaping the mosaic of Indian culture and had a predominant role in the gamut of Indian cultural history. These classical peoples' innovative techniques in many fields cannot be forgotten in the cultural history of India. The present paper will deal not about the Tamils inland but about the Tamils abroad. The study on the role of Tamil people in the cultural history of Southeast Asia is a neglected one in our country. This paper will concentrate on the Tamils cultural interactions with maritime Southeast Asian countries. However, this study doesn't mean and under-estimate the role of other Indian people in Eastern Islands.

This area of studies is a week one in Indology in a sense that the Tamils abroad has not been studied in detail. The study of Southern Indian cultural contacts with Southeast Asia is a neglected field. However, there are certain initiation had been done on this study but the further comprehensive studies have not been taken. As early as in 1902 a Dutch scholar Van Ronkal has written on 'Het Tamil element in het Maleiah' in the Journal Tijdschrift (Vol. 45). On Indian side, Thaninayagam Xavier was the first person to give some idea about Tamils abroad in his article 'Tamil Cultural Influence in Southeast Asia' in 1955[1].

Thereafter, S.J. Gunasekaran had surveyed the early Tamil cultural influences in Southeast Asia in 1957[2]. A French Scholar Dr. Jean Filliozat of Ecole Francaise Extrement-Orient of Pondicherry had firstly remarked in the First world Tamil

Conference at Kuala Lampur that research on Tamil cultural influences on Southeast Asia will bring new interesting light on the cultural interactions between these two areas.

K.A. Nilakanta Sastri had studied long back (1964) about the culture and history of the Tamils but not much detail on Tamils in Southeast Asia. K. Appadurai had written an article on 'Tamil Culture in its relation to Southeast Asia' in 1968[3]. Thereafter, there is no intensive detail worked out on the Tamils cultural influences on Southeast Asia except the work of K.T. Thirunavukkarasu in Tamil.[4] The study on the role of Tamil people in culture and history of Southeast Asia was a neglected field until now. Hence, this present author carried out a UGC minor research project on Tamils' Cultural Contacts with Southeast Asia, which was submitted in 1995.

When the Southern Indian people are unwitting on their cultural contributions to Southeast Asia, this kind of area will be of absorbing interest. This is a time that the Peninsular Indian people forget their role in maritime Southeast Asia. And the Tamils being the lion-sharers in the Dravidian way of life, they were the people who constantly fought against the Aryans and their language Sanskrit. The Tamil language had a tough time with the Sanskrit from the early times. But unfortunately, the Tamils could not win over against Sanskrit due to known reasons. Moreover, it was unfortunate that the Southern Indian people were the Sanskrit bearers in Southeast Asia. The Tamil lost its glory in maritime Southeast Asia due to the lack of support amongst its own people and of the royal patronage. The high caste Tamils were in more favour to the Sanskrit than to their own language. That is the reason why we found lakhs and lakhs of Sanskrit inscriptions in Southeast Asia whereas only a few Tamil inscriptions have been found in Southeast Asia. Any way this didn't mean the Tamils had a lesser role in the cultural history of Southeast Asia.

The Classical Tamil people had a predominant role in the trade and cultural interactions between Peninsular India and Southeast Asian countries. The term Tamil connotes the land, the people and the language. Tamil as a land existed time immemorial. Tamils as people were maritime ventured race. And Tamil as a language had equally competed with Sanskrit in spreading the cultural traits of India in the alien Southeast Asia.

II

The early phase of Tamils cultural activities in the Malayo-Indonesian world

There are many Tamil words available in Sangam literature such as **Chavakam** (identified as Java in Indonesia), **Talaitakkolam** (identified as Takua-pa in Malay Peninsula), and **Kazhagam** (identified in Kedah in Malay Peninsula) and so on and so forth are evidences that the Tamil people know these lands where they had a predominant role in the spice trade. The mountain had been referred in the Southeast Asian inscription as **Mayendiram** in a typical Tamil instead of Sanskrit of **Mayendira**.[5] A Tamil royal title **Maran**, reminding the name of Pandyan rulers, had been discerned by Jean Filliozat in the Vo-chan inscription of Cambodia of 3rd cent. A.D.[6]. The Dravidian sib names such as Cholia, Meliyala, Dekang, Pallava etc. are found amongst the Pak Pak, Karo-Bataks, and even the Gajo and Alas. Amongst the Karo consideration of villages, a word **Urung** meant to be the 'association of villages' is found (**Ur** meant to be a town or village in Tamil).

The Tamils were the great ship-builders in the ancient times. The Sanghara and Colandia types of ships were the clear examples that the Tamils were the maritime ventured race. The Sanghara types of ships had been used in inland trade and the Colandia types of ships were of huge capacity with a carriage of 500 to 600 people with great cargoes. With these infrastructure, the South Indian people could emigrate all of their cultural elements with the trading facilities to maritime Southeast Asia. The Indonesian term **Perahu** meant to be a ship resembles the Tamil term **Padagu**. The word **Kappal** meant to be a ship which had been borrowed in the Malay Peninsula. The city Kanchi has been referred thrice in Nagarakrtagama of Prapanca of the 14th cent. literature of Java (1365 A.D.). It speaks of Buddhist monk Buddhaditya of Sadvihara in Kanchi and of the Brahmin Mutali Sahrdaya who came to the javanese Court of Hayam Vuruk (the word Mutali is identified as the Mudaliyar community of Tamilnadu by H. Kern long ago). A famous Sailendra dynasty of Indonesia has been connected with Kanchi Kailasanatha temple where a Sanskrit inscription refers to a Saila Adhiraja, who might have related with the Sailendra dynasty.

In Malaya itself, the name of two kingdoms mentioned in the Chinese annals are Lingya ssieu and Tan maling. These are the

names such as Ilangasokam and Tamralingam, which included among the states overthrown by the maritime expedition of Rajendra Chola against the Sumatran empire of Srivijaya. The ancient Kedah is the Kandaram of Tamil Classics. This was an important Hindu settlement with a continuous history, which rose to be the second capital of the maritime empire of Srivijaya.Kedah suffered alongwith Srivijaya during the Chola attack from South India in the early 11th Cent. A.D. A little to the north of Kedah, Takuapa port was located where the Tamils used to visit for trading purposes. Here a Takuapa Manigramam inscription was found in the 9th cent. A.D. A Ligor Chronicle refers to a Tamil inscription dated 983 A.D. from Songkhla region of Thailand, which records an overland route to the West Coast. There are other Tamil inscriptions found at Lobu Tua near Baros in Sumatra (1088 A.D.). These inscriptions talk about the organisation, activities and mythological beliefs of Ayyavole and Nanadesi merchants[7].

A term Dvipantara is a synonym for the Chinese Kun Lun, which meant to be a generalized term for the various maritime peoples of Southeast Asia. Kun Lun meant to be the black people, probably the South Indians, who engaged in maritime trade in the Malayo-Indonesian world. Nilakanta Sastri referred to a particular passage in the Guruparamparai, Arayirappadi, one of the earliest hagiologies of Tamil vaishnavism that Dvipantara denoted Siamo-Malay peninsula[8]. The Rajaraja Meykirti no. 613, recorded in the temple at Thiruvaiyaru, Thanjavur refers to many places in Southeast Asia which were conquered by him. The subsequent Meykirti of Parakesari Rajendra Chola on his 13th reignal year mentions the countries of his campaign in Southeast Asia. They are Srivijaya, Pannai, Malaiyur, Ilamuri, Mayirudilangam, Ilangasokam, Bappalam, Damalingam, Nakkavaram, most of these countries located in the Malay peninsula. The cordial relations of Cholas and Srivijayas are well attested by the Anaimangalam grant and Chudamanivarmavihara of Nagapattinam. These activities are documented in several Tamil inscriptions that they record the religious donations of the Srivijayan kings in India.[9]

III

A need for the study of available Dravidian Words in old Javanese inscriptions

There are a lot of Dravidian words available in Indonesia which have not been studied in detail. But a few Indonesian words

are available in Tamil. T.P. Meenakshi Sundaram had noted two malayan words in Tamil **Cavvarici** and **Kidanku.** In the word Cavvarici, the first part Cav and the word Gu from Godong-Gedung have been taken in Tamil[10]. Cavvarici meant to a 'sage' and Kidanku meant to be a 'Warehouse' in Tamil respectively. It is also believed some Chinese words had come to Tamil through the Malayan language. Even the very term **Malaya**, is derived from the Dravidian word Malai, a hill, which is the name of one of the seven Kulaparvatas of Bharatavarsa of Kumaridvipa[11]. Whereas the Tamil word Inji (Ginger) known to be **Singavera** and the origin of the word is sought from Southeast Asia[12], the suffix **vera** is undoubtedly represents the Tamil root **ver.**

A lot of western scholars mostly of Dutch, few French and Indonesians studied about the Old-Javanese inscriptions but no trace of Dravidian words has been lighted by them. They are A. Teeuw, S.O. Robson, Brandes (Oud-Javaansche Oorkundan, OJO), H. Kern (1875-1919), J.Chr.G. Jonker (1885), P. Jansz (1899), T. Roorda (1901), J.G.H. Gunning (1903), J. Kats (1910), K. Wulff (1916-35), H.H. Juynboll (1923), J.P.C. Gericke en R. Goris (1926), Prijohoetomo (1934), Swellengrebel (1936), Prijono (1938), F.H. Van Naerssen (1941), Louis Renou et Jean Filliozat (1947-53), R. Poerbatjaraka (upto 1951), I. Gusti Bagus Sugriwa (1959), P.H. Pott (1966), J. Kunst (1968), J. Gonda (he traced the Sanskrit elements in Indonesia), Haryati Soebadio (1971), Soewito Santoso (1971), Th. G. Th. Pigeaud, E.C. Horne (1974), S. Supomo (1977), P.V. Van Stein Callenfels, E.M. Uhlenbeck (1979), P.J. Zoetmulder (1982) and the Indian scholar Sharada Rani. We have to trace the Dravidian words from the words of these scholars who devoted for the Indonesian studies.

Many Dravidian words are available in the old-Javanese inscriptions but no study has been initiated on this line. Even a Old-Javanese inscription refers to the Dravida country amongst other countries as follows 'Ikan warg Kilalan Klin Arya Sinhala Pandikiri **Drawida'**[13]. If the available Dravidian words have been traced from the old Javanese works and inscriptions, this will bring interesting informations on the cultural interactions between Indonesia and Tamil Nadu. Loan words influence either from Tamil to Old Javanese or vice versa can be undertaken as no study has been initiated on this line. Dravidian elements in Malaysia have been studied by few

scholars. Joseph Minattur has written something on Dravidian elements on Malay culture[14]. During the colonial period the Dutch scholar had written some notes on the History of Tamil Community in Dutch Malaya from 1697-1828. Though it was the migration of the Tamils in the modern period, still a lot of ancient Hindu customs have been adopted in the alienlands. It is believed that even the Islamic elements in the religious beliefs of the Malaya were mainly introduced from Southern India. The famous Wayang Play was considered to be the corrupted form of Pavachhaya, puppet show, which is nothing but the borrowal from the Pavai kuthu of Tamils. In general, the malay culture is considered to be Dravidian character at its core. The Southern Indian Dravidian characters are still visible in the life of Malayo-Indonesian world. An indication of a Tamil presence on the isthmus of the Malay peninsula during the Chola times is provided by a Tamil inscription, edited by G. Coedes in Recueil des inscriptions du Siam in 1961.

The Tamil cultural contacts with the Malaya have been studied by S. Singaravelu with a reference to the festival of Mandi Safar, which is still celebrated in Peninsular Malaysia annually on the last Wednesday of the second Muslim month known as Safar. The bathing festivity is considered to be a typical Tamil style. Paripadal in its 9th line refers to **Mandi-aadal,** which meant to be the bathing festival. The term Mandi have been borrowed during the Hindu waves of cultural influences to Southeast Asia and the name Safar during the period of Malacca Sultanate in the Islamic advent. Singaravelu concludes Tamil verbal root **Mannu** means 'to bath' (Tamil Lexicon, 3033-34) and Sanskrit verbal root **mand** means 'to adorn' and thereby find the root for mandi[15]. Though it is an Islamic festivity in Malaysia it was adopted during the Tamil Muslims cultural influences to Malayo-Indonesian world. The Hindu Islamic religious practices have been mixed up in maritime Southeast Asia. Even the titles of the Sultans had Hindu name in the prefix. For instance the name Parameswara Devashah of 15th cent. of the Malacca sultan is a mixed up Hindu Muslim title.

The Tamil Muslims had evidently played a significant role in the socio-economic, political life of the Malayo-Indonesian world during the 15th cent. In a civil war of 1446 A.D. Raja Ibrahim alias Sri Parameswara Deva Shah of Malacca was dethroned and murdered as a result of coup d'etat organized by Tamil Muslims

and led by his elder brother Raja Kasim. It is important to note that Raja Kasim was the son of a concubine, who was a daughter of rich Tamil or half Tamil Muslim merchant from pasai of Sumatra[16]. As the Tamil Muslims were responsible for the palace revolution, they naturally obtained a firm grip over the political administration of Malacca. This grip of Tamils was never loosened until the last days of Malacca Sultanate which resulted in far-reaching effects in the Medieval Southeast Asia.

There were many cultural waves that influences Southeast Asia from the very early times. One such strong wave was from Tamil Nadu. Though there are lack of evidence of source materials in a direct way but still these contacts have been known by the reconstruction of inscriptional evidences, archaeological and architectural stylistic similarities, stray references in the Sangam literature etc. The Tamil cultural influential waves to the maritime Southeast Asia were continuous and persistent throughout centuries and no break in the flow of these waves until the Malacca Sultanate. The Tamil cultural diffusion to maritime Southeast Asia can be divided into three phases in general. They are the early phase during the Sangam period, followed by the subsequent phase of pallava Chola times and ended with the third and final phase of the migration of Tamil Muslims to the Malayo-Indonesian World.

The trade and cultural interactions were one of pacified nature all the times except the military expedition of the Cholas of the 11th cent. A.D. There are many Dravidian words available in the old Javanese inscriptions which have not been traced out. This will bring to show the intensive cultural interactions of the Tamil people in the Malayo-Indonesian world. This study needs an urgent attention amongst the Tamil scholars or in collaboration with Indonesian scholars in order to built up the intensified cultural contacts between Tamil Nadu and the Malayo-Indonesian world.

REFERENCES

1. **Journal of Tamil Culture,** Vol. 3, Madras, 1955.
2. Ibid, Vol. 6, Madras, 1957.
3. V.Sp. Manickam (Ed.), **A Glimpse of Tamilology from the Academy of Tamil Scholars of Tamil Nadu,** Thiruchirappalli, 1968.

4. The work is in Tamil; International Institute of Tamil Studies, 1975.

5. Paul Wheatly, **Nagara and Commandery: Origins of the Southeast Asian Urban Traditions,** The University of Chicago, 1983, P. 289.

6. L' inscription dite de Vo-canh, BEFEO, Vol. 55, Paris, 1969, PP. 107-110.

7. K.A. Nilakanta Sastri translated the Lobu Tua inscription, 'A Tamil Merchant Guild in Sumatra' **Tijdschrift**, Vol. 72, Batavia, 1932, PP. 314ff.

8. Idem, 'Dvipantara', **Journal of the Greater India Society,** Vol. 9, 1942, Calcutta, P.3.

9. **Annual Report on Indian Epigraphy,** 1956-57, nos. 161, 164, 166; **Epigraphia Indica,** Vol. 22, PP. 213-281.

10. As cited by S.V. Shanmugam, **Indonesian Studies,** Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1979, p. 52.

11. D.C. Sircar, 'Indian influence on the Geographical Names of Southeast Asia' in ed. Lokesh Chandra, **India's Contribution to world Thought and Culture,** Vivekananda Rock Memorial Committee, Madras, 1976.

12. T. Burrow, **Collected Papers on Dravidian Linguistics,** Annamalai University, Annamalai Nagar, 1968, p. 49.

13. P.J. Zoetmulder, **Old Javanese - English Dictionary,** Vol. 14, OJO, 58 (1021), p.132.

14. **Proceedings of the First International Conference of Tamil Studies,** Vol. I, Kuala Lumpur, 1966, pp. 261-66.

15. S. Singaravelu, 'The Malay-Tamil Cultural contacts with special reference to the Festival of Mandi Safar', **Tamil Civilization,** Vol. 2, No. 2, Tamil University, Thanjavur, 1984, pp. 71-80.

16. George Coedes, **The Indianised States of Southeast Asia,** East-West Centre Press, Honolulu, 1968, p. 246.

---

* Dr. A. Ramachandran, **Tamils' Cultural Contacts with South-East Asia,** Dept. of History, Pondicherry University, 1995. (UGC Minor Research Project).

CONTRIBUTION OF REV. FR. LOUIS SAINT-CYR, S.J. TO TAMIL CULTURE

M.A. SAVARIAR

The contribution of the Jesuit Missionaries to the Tamil Culture from the time of St.Francis Xavier to Rev. Fr.Robert De Nobili, Rev.Fr.C.J. Beschi who belonged to the old Madurai Mission and their successors, the French Jesuit Missionaries from France, is very remarkable in the history of Tamilnadu. In the second half of the 19th century, one of the Jesuit Missionaries of the New Madurai Mission, Rev. Fr.Louis Saint-Cyr, S.J. contributed in a considerable manner to the Tamil culture. Fr.Saint-Cyr laboured in the soil of Tamilnadu during 1841-1887. His contribution to the Tamil Culture can be epitomised from three points of view: Religion, Society and Literature.

Born for greater things

Before attempting at an analysis of his triple contribution, let's have a brief life sketch of this eminent man. Villefranche, a pretty industrial and commercial town, situated on the bank of the river Saone, inhabited by bourgeois was founded by Humbert IV in 1212.[1] Mrs. Celestine Jeanne ducray, a happy mother, gave birth to a child on 14th December 1813.[2] This child was christanized as Louis Saint-Cyr. During his primary education, the pious mother brought up her child by showering upon him the maternal love and affection in a special way. The Young boy had his school education in a Jesuit institution at Fribourg. On 5th December 1834, the lad began his eight-day recollection and reflexion to findout his future career. After a lengthy meditation the young man made up his mind to enter into the Society of Jesus. On 18th October 1836, he was admitted into the Society of Jesus.[3] He had his religious formation at Avignon and on 13th June 1840 he was ordained.[4]

Towards India

Fr. Saint-Cyr, moved very much by the letters written by the founders of the New Madurai mission, volunteered to work with them and to replace those who died in their prime of life and in the beginning of their apostolic career. On the first of February 1841[5], Fr.Saint-Cyr received from Rev.Fr. Millard, his Provincial, a letter to go to Madurai Mission along with three others: Frs.Alexandre de Saint - Sardos, Walter Clifford and Jecques Wilmet. The new team of Missionaries embarked on 21st of February at Bordeaux and reached Trichirapalli in the month of April. Fr. Saint-Cyr laboured in the soil of Tamilnadu for about four and a half decades (1841-1887) and died on 11th January 1887, at Kodaikanal.[6] He was buried in the Church built by him in honour of our Lady of La Salette.

Zealous Missionary

While Fr.Saint-Cyr was in-charge of the Irish Regiment as a Chaplain, he was drawn towards Tamil studies and within a few months he made a tremendous progress in learning the native tongue. Then he was sent to Ideikatur, a village in the Ramnad district where St. John De Britto preached the Gospel and converted many Hindus. In 1842, the ardent missionary was put incharge of the Province of Dindigul, extending from Sirumalai to the verge of the Cumbum Valley. Rebuffed by the goan Priest of Mettupatti, he took his abode with the cordial Christians of Panjampatti,[7] and he did the pastoral visit to all Catholic communities spread over the length and breadth of the region. Further Fr. Saint-Cyr converted many Hindus as well as Protestants and the people who were under the goan priest, to Catholicism. He served for seven long years at St. Joseph's College in Nagapattinam as a Rector and Professor and in addition he was in-charge of the famous Velanganni church. Fr.Saint-Cyr came back to Panjampatti in 1852 and at the same time he was also appointed as the Superior of the Central District Madurai. He was an able administrator for three terms.

In the 19th Century, the life of a missionary was not smooth and easy-going in any part of Tamilnadu. Fr.Saint-Cyr travelled mostly on a horse and he walked also long distances in the scorching sun. The father had to cross long and deep rivers, canals, ponds

and thick thorny forests. Only a mud-hut, haunted by reptiles, served him as the Chapel and his lodge during his apostolic tour. A cup of milk, a handful of rice, an egg were his daily food. He led an ascetic life and the adverse conditions of life affected him very much. It was only with the continuous help of the faithful Catechists, Fr.Saint-Cyr could do his missionary work in a more effective manner.

The Church Builder

The ardent apostle did not stop by converting the natives but he built thatched chapels with mud-walls in every hamlet and a few churches in big villages and towns. We can find from his diary the names of places where he built chapels and churches. In 1854 a Church in each of the following villages at Rayappanpatti, Marampady, Calladithidel, Silloocoovarpatty, Ammapatty, Susseyaperpatnam, Ramnad, Salaicramam, Saveriarpatnam, Periyacottai, Shivaghangai, Poudoupatnam were built by Fr.Saint-Cyr.[8] He built residences for the missionaries and an orphanage at Dindigul. The father wrote many letters requesting Lord Napier at Madras for a grant to support this orphanage. Further he bought lands to cultivate and build charitable institutions in various places. He bought a Sanitorium at Kodaikanal.[9] He started many devotional congregations in honour of Sacred Heart of Jesus, Immaculate Heart of Mary, St. Joseph, All Saints etc.

The following two churches are still famous. At the end of May in 1866, Mgr. Canoz blessed the gracious chapel dedicated to our Lady of La Salette and celebrated the divine sacrifice in the church at Kodaikanal. This church attracted every year many pilgrims from Malabar, Coimbatore and Madurai. This church was built in fulfillment of his vow made at Madagasgar where he fell seriously ill.[10] On 21st October 1866, returning from Europe, Fr. Saint-Cyr laid a foundation for a church and was completed on 20th October 1872. This church, dedicated to St.Joseph, measures 140 feet in length and 80 feet in breadth.[11] This imposing church stand as a monument at Dindigul. Fr. Saint-Cyr was not only a church builder but also a builder of class rooms for the intellectual and moral developments of the Youth in Tamilnadu. He did a tremendous service for the cause of education to the Tamil Society.

Educational Service to the Society

The Superior of the Madurai Mission asked Fr.Saint-Cyr to be the Rector of St. Joseph's College, founded in 1844 at Nagapatnam with a single pupil. Fr.Saint-Cyr, primarily remaining a missionary, served also for the noble cause of the education of the Tamil youth. He showed a very keen interest in the allround development of the Youth in spiritual, moral and intellectual spheres. He introduced **Ratio Studiorm**[12] admirable prescriptions for development of man. Fr. Saint-Cyr, a great and noted educationist, knew several languages: Latin, Greek, French, English and Tamil. The multi-linguist put his heart and soul to learn the native language. Within a few months, he was able to talk fluently to the Tamil natives. Mgr.Alexis Canoz in one of his letters wrote about the proficiency of Fr.Saint-Cyr in Tamil: 'After few months of Fr. Saint-Cyr's arrival in India, I passed through Dindigul. It was on a Sunday I was marvellously astonished to hear the new missionary to preach in Tamil with a perfect correction.'[13] During his tenure as a Rector in the college at Nagapatnam, Fr.Saint-Cyr was teaching Latin, English and Tamil.

Class Rooms Builder

As an able administrator Fr.Saint-Cyr built a big Provisional Lodge for students, a true college with class rooms, refectory, dormitory, Fathers' residence and a Chapel.[14] In opposition to the Jesuits, the goan sectarians set fire at night to the thatched class rooms. But Fr. Saint-Cyr, the Rector, hired a building and saw that the classes were held the following morning and soon tiled sheds were ready.[15] With undaunted courage Fr.Saint-Cyr battled against waves, natural and man-made. He always gave first priority to the growth of the college.

Fr. Saint-Cyr was the founder of a seminary for training the clergy in the college itself and an indigenous congregation of Brothers of Seven Dolorous at Dindigul. For the welfare of the young girls, Fr. Saint-Cyr brought a few women religious missionaries from France to Tiruchirapalli. These religious women not only taught the girls in schools but also were responsible for the formation of two indigenous religious congregations for women at Trichirapalli.

Christian Literary works

Fr. Saint-Cyr, a zealous missionary dedicated to the educational services of the Tamil youth, could find sometime to compose a few Tamil Christian Literary works for the daily spiritual use of the Christian communities. Influenced by the writings of his predecessors especially those of Rev.C.J. Beschi, S.J., he wrote a few Tamil works. Fr.Saint Cyr's writings can be grouped into three main divisions: Books written in French, a certain number of articles in French on different subjects and a few works in Tamil. Here we give the list of his Tamil works:

1. Sacred Heart of Jesus or An Ocean of Mercy

It is a complete manuel of devotion in which we find also all kinds of prayers. This book is of 700 pages. It is divided into three parts: (a) The first part develops the nature and the motives of the devotion to the Sacred Heart of Jesus.(b) The Second part indicates in complete details of the behaviour with which the Christian has to meet the Heart of Jesus. (c) Finally, the third part presents in ten chapters a principal means of honouring the Sacred Heart of Jesus. This works ends with a series of devotional exercises to the Holy Heart of Mary.

2. Saint Joseph

Fr. Saint-Cyr could not forget his great protector St. Joseph. Under this title, Fr. Saint Cyr introduces St. Joseph as a model and patron of Good Death and shows brilliantly the glory of the Saint in Heaven.

3. The Month of All Souls

In this book the call is given to make use of the present trails in order to alleviate the future reparation and to console the dead people.

4. Three Biographies

a. The Life of St. Louis de Conzague,

b. The Blessed Jean De Britto,

c. The Indian Martyr, Thevasagayam pillai (Lazare).

5. Two small booklets summarizing the history of

a. Our Lady of La Salette

b. Our lady of Lourdes

Fr.Saint-Cyr wrote these booklets in order to popularize these two devotions among the faithful.

6. Finally, to these above different works, we have to add also a few petty catechisms.

Thus Fr. Saint-Cyr through his apostolic work brought many Hindus to Christianity. By his devoted and dedicated educational services, Father Saint-Cyr opened the eyes of the millions of Tamil Youth. By composing a few Tamil Christian literary works, Fr. Saint-Cyr made the faith of the Christians ever living. The churches, schools and college and the literary works bear a witness to the unstained 46 Years of labour of Rev. Fr. Louis Saint-Cyr. Despite his yeoman services to the Tamil Culture, Fr.Saint-Cyr is not much known in the Tamil Christian circles and even among the Tamil Jesuits. The scholar's main aim in presenting this paper in the Silver jubilee Seminar of the International Institute of Tamil Studies, Adaiyaru, Chennai, is to bring to light his religious, social and Tamil literary works to the Tamil speaking people of the whole world. MaxMuller says 'The literary works of the Jesuit Missionaries in India and China shall continue to live in the annals of our Academics no less than in the pages of the history of the missions.'[16]

REFERENCES

1. Andre Francis, **The life of Rev.Fr.Louis Saint Cyr, S.J.,** (1813-1887), Paris, 1889, p.5.[French].
2. Ibid., p.6.
3. Ibid., p.45.
4. Ibid., p.57.
5. Ibid., p.88.
6. Ibid., p.436.
7. Ibid., p.102.
8. Ibid., pp.264-65
9. Ibid., p.315.
10. Ibid., p.345.
11. Ibid., p.352
12. Ibid., p.189
13. Ibid., p.97
14. Ibid., p.177
15. Ibid., p.180
16. Houpert, C.J., **The Madura Catholic Mission**, St, Joseph's Industrial School Press, 1937, P.188.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சென்னை - 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 901 - கி.பி. 1300	100.00
பண்டிதமணி மு. கதிரேசன் செட்டியார்	40.00
பெண்ணிய உளப்பகுப்பாய்வும் பெண் எழுத்தும்	40.00
தொல். பொருள். (அகம்-புறம்)-ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு	50.00
தமிழ் ஆய்வு இதழ்கள்	50.00
வேதாத்திரியத்தில் சமூகவியல் இறையியல் சிந்தனைகள்	130.00
தமிழிலக்கிய வகைமையியல் தொகுதி - 3	150.00
தமிழிலக்கிய வகைமையியல் தொகுதி - 2	115.00
தமிழிலக்கிய வகைமையியல் தொகுதி - 1	130.00
தமிழரின் மரபுச் செல்வங்கள் - அறிவியல் - தொழில்நுட்பம் II	100.00
தமிழரின் மரபுச் செல்வங்கள் - அறிவியல் - தொழில்நுட்பம் I	90.00
மௌனத்தின் அதிர்வுகளும் மொழியும் - பெண்	40.00
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 1851 - 2000	180.00
இதழாளர் பெரியார்	160.00
திராவிட இயக்க இதழ்கள் - தொகுதி 1	60.00
சைவ சித்தாந்தத்தில் ஆன்மக் கொள்கை	65.00
பெரியபுராணம் - திருமுறைகளின் கவசம்	55.00
காஞ்சிபுரம் கி.பி. 6-ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்	65.00
திருவாவடுதுறைப் புராணம்	250.00
மகாவித்துவான் ரா. ராகவையங்கார்	30.00
சித்தாந்தச் செல்வர் க. வெள்ளைவாரணனார்	25.00
திருக்குறளில் பொதுநிலை உத்திகள்	30.00
தமிழிலக்கித்தில் மனித நேயம்	115.00
தமிழ்க்கடல் இராய சொக்கலிங்கம்	30.00
தமிழ் இதழ்கள் - விடுதலைக்குப் பின்	40.00
பாவாணரின் ஞாலமுதன்மொழிக் கொள்கை	45.00
பெண்ணியப் படைப்பிலக்கியம்	75.00
தமிழக வானவியல் சிந்தனைகள்	35.00
பள்ளு இலக்கியம் மறுவாசிப்பு பிரதிக்கு வெளியே	75.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிதை	80.00

562 **தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் – நாட்டுப்புறவியல், கவைவண்பாடு** **90.00**